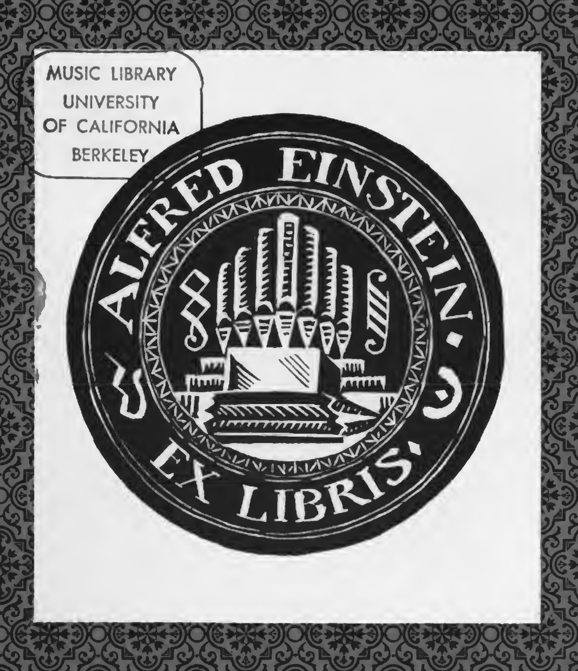
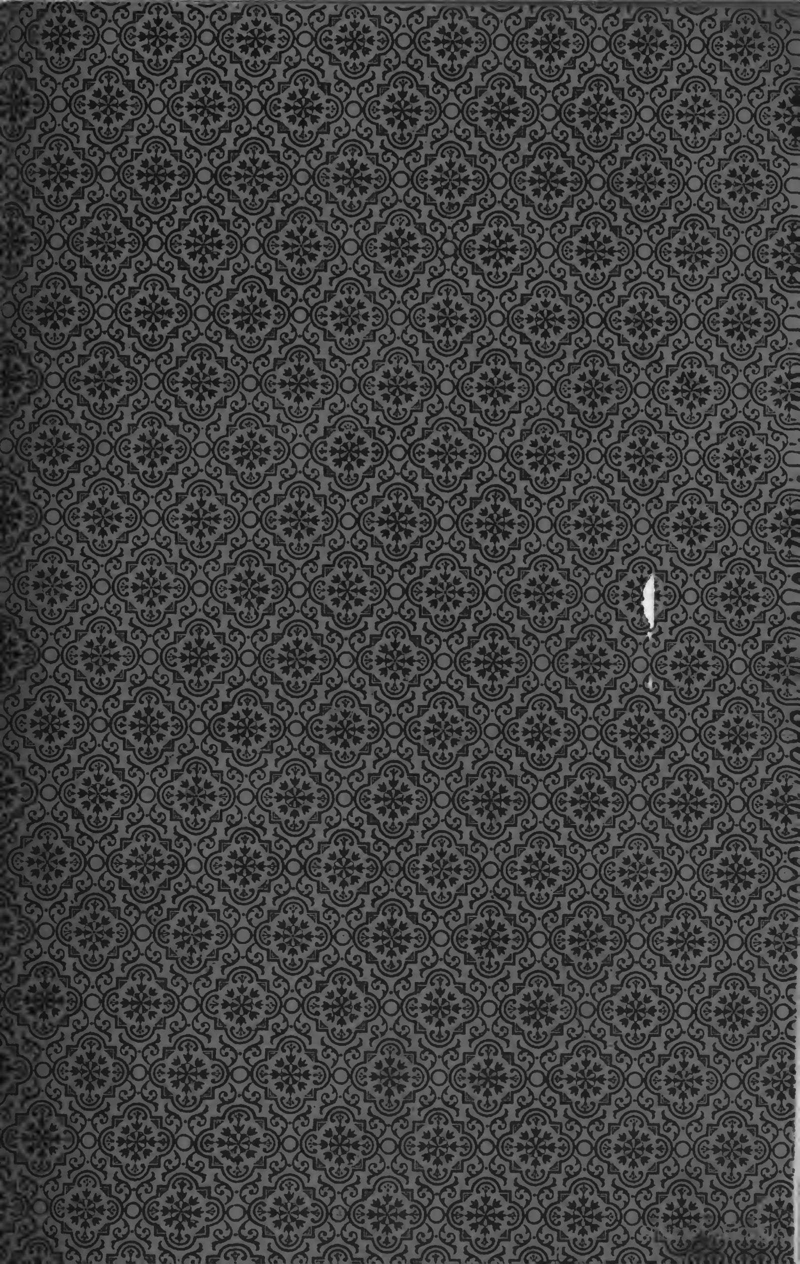
JOSEPH HAYDN

Carl Ferdinand Pohl




ALFRED EINSTEIN.
EX LIBRIS.



Joseph Haydn.

Zweiter Band

(resp. Band I. 2. Abtheilung).



Gezeichnet von Franz Woska nach einem Original-Miniatur-Porträt.

Photographischer Lichtdruck von J. Löwy, k. k. Hofphotograph in Wien.

Joseph Haydn

Joseph Haydn

von

C. F. Pohl.

Zweiter Band

(resp. Band I. 2. Abtheilung.)

Mit einem Portrait.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1882.

Inhalt.

Beilagen.

Esterház.

I.

Im Jahre 1720 ließ Graf Joseph Anton Esterházy am südlichen Ende des Neusiedler-Sees im Ödenburger Comitat in Nieder-Ungarn ein einfaches Jagdgebäude aufführen. Nahe dabei lagen die kleinen Dörfer Süttör (gegen Osten), Szeplak (gegen Westen) und Schrollen (gegen Norden und damals noch nahe dem See). Nach ersterem Orte wurde das Gebäude dann benannt. Die Gegend rundum war so unwirthlich wie nur denkbar: weite Flächen Landes, überwuchert von Schilf und Rohr, Gestrüpp und niederem Gras, langgestreckte Moräste und schwimmender Rasen (Hanság genannt) dehnten sich unabsehbar aus. Die Einwohner schlichen gleich Gespenster herum, geplagt von verderblicher Sumpfluft, von Insecten aller Art und namentlich im Frühjahr heimgesucht vom kalten Fieber. Aber all' diese Übel kamen bei dem Grafen, einem leidenschaftlichen Jagdfreunde, nicht in Betracht im Hinblick auf die Nähe des Sees, der eine reiche Ausbeute an wildem Geflügel versprach.[1] Dem Erbauer war es nur kurze Zeit vergönnt, sich seines Besitzes zu erfreuen, denn nach dem Ableben seines Bruders Michael (24. März 1721) als Fürst die Regierung übernehmend, starb auch er zehn Wochen später am 7. Juni. Um so länger profitirte sein Sohn und Nachfolger, Paul Anton, von dem auch ihm lieb gewordenen Aufenthalt. Paul Anton starb am 18. März 1762 und nun erst gelangte der Besitz durch seinen Bruder, Fürst Nicolaus, zu seiner eigentlichen und ungeahnten Bedeutung. Wie bereits er-

[1] Der seit undenklichen Zeiten launenhafte See trocknete zu Zeiten derart aus, daß der Boden mit Feldfrüchten bebaut und Jagden abgehalten werden konnten (zuletzt 1874); dann wiederum schwoll er an, tief genug, um bei Festlichkeiten zu Seeschlachten zu dienen (1797).

wähnt,[2] war dieser prachtliebende Fürst im Jahre 1764 in Frankfurt a. M. bei der Wahl und Krönung des Erzherzogs Joseph zum römischen König als Botschafter zugegen und hatte zuvor bei einem Besuche in Paris auch Versailles kennen lernen. Sich einen ähnlichen Sitz zu schaffen war nun sein glühender Wunsch. Merkwürdigerweise wählte er dazu, vielleicht des Contrastes halber, den dazu am wenigstgeeigneten Punkt seiner zahlreichen Besitzungen, jenes Jagdschloß Süttör, das er mit enormen Unkosten, verzehnfacht durch seine entlegene Lage, zu einem prachtvollen Sommer-Palais umgestaltete und ihm im Januar 1766 nach dem Stammorte der fürstlichen Dynastie zum erstenmale den Namen „Esterház" beilegte.[3] Hier hielt sich der Fürst den weitaus größten Theil des Jahres auf, um sich versammelt seinen Hofstaat, seine Musikkapelle und die Sänger von der Oper; nur die Chormusik für die Kirche blieb in Eisenstadt zurück.

Esterház,[4] das wir nun eingehender kennen lernen, war in der That eine wunderbare Schöpfung des Fürsten. „Vielleicht ist außer Versailles in ganz Frankreich kein Ort, der sich in Rücksicht auf Pracht mit diesem vergleichen ließe", schrieb ein oft genannter Reisender,[5] und in ähnlicher Weise äußerte sich der französische Botschafter Prinz Rohan: „in Esterház habe er Versailles wiedergefunden".

Denken wir uns in die, beiläufig den Höhepunkt der Herrlichkeit von Esterház bildende Zeit zurück und betrachten wir nun den Fürstensitz mit dem Auge des damaligen Beschauers.

---

2 Halbband I. S. 241. — Fortan gilt für die Bezeichnung „Halbband" durchgehends die Abkürzung Band, oder Bd.

3 Vergl. Band I. S. 249.

4 Esterház erreicht man heutzutage mittelst Eisenbahn per Ödenburg, Groß-Zinkendorf und Szerdahely. Beschreibungen vom Schlosse und seinem angrenzenden Park, einen Flächenraum von über 6000 Klafter einnehmend, erschienen zunächst in französischer Sprache (1775 u. 84). Eine „Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterhásy im Königreiche Ungern", Preßburg 1784, mit in Kupfer gestochenen Illustrationen besorgte der Fürst selbst. Auch Joh. Matth. Korabinsky's „Geographisches-Historisches-Producten Lexikon von Ungarn", Preßburg 1786, bringt einen ausführlichen Artikel. Die Daten der abgehaltenen Feste sind in keinem einzigen dieser Werke genau nnd zudem unvollständig.

5 R(isbeck), Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland. 2. Auflage 1784, I. 354.

Auf der Ödenburger Straße das Dorf Szeplak erreichend, folgen wir einer prächtigen 450 Klafter langen Lindenallee, die sich noch längs dem Dorfe Esterház hinzieht. Dieser Ort entstand erst während dem Neubau des Schlosses und besteht aus zwei Reihen schmucker Häuschen, die der Fürst damals für die deutschen Handwerksleute erbauen ließ. Wir passiren den herrschaftlichen Gasthof, das weitläufige Musikgebäude für die Mitglieder der Kapelle und der Oper, den riesigen Marstall mit Sommer- und Winterreitschule, die Wohnungen für den Hofstaat und stehen nun vor einem Thor aus kunstvoll getriebenem eisernem Laubwerk, dem Haupteingang zum Schloßhof, dem gegenüber sich rechts und links die Wachthäuser für die fürstliche Grenadiergarde befinden. Den Schloßhof betretend, gewährt das im italienischen Geschmack erbaute, reich mit Statuen, Reliefs und Säulen geschmückte Hauptgebäude mit seinen Seitenflügeln, in einer Breite von 54 Klafter sich ausdehnend, einen wahrhaft imposanten Anblick. Eine freie Hauptstiege führt beiderseits zu einem weiten, auf acht paarweise gekoppelten Säulen ruhenden Balcon. Hier im ersten Stockwerke befindet sich der Paradesaal, vollkommen weiß und mit verschwenderischer Pracht ausgestattet. Grundmann, des Fürsten Cabinetsmaler,[6] schmückte den Plafond mit Frescomalereien, der Mythologie entlehnt; lebensgroße Statuen der vier Jahreszeiten mit golddurchwirkten Gehängen geziert, Urnen von Alabaster, Vasen von Chalcedon, mit kostbaren Steinen ausgelegte Uhren fesseln die Aufmerksamkeit. Einen reizenden Gegensatz bildet der ebenerdige Sommersaal (*sala terrena*) von durchbrochenen viereckigen Säulen unterstützt, zwischen denen hohe Alabaster-Urnen stehen. Der Boden ist mit weißen Marmortafeln ausgelegt; die Decke schmücken auch hier von Grundmann gemalte mythologische Darstellungen. Breite Wandspiegel ruhen auf Tischen von weißem Marmor, mit Gruppen und Einzelfiguren aus feinstem Porzellan besetzt. An den Seitenwänden befinden sich mit Spiegelglas ausgelegte Nischen, in denen auf felsigem Grunde marmorne Becken mit wasserspeienden Drachen und Schwänen ruhen. Es ist dies der Saal, in dem bei festlichen Gelegenheiten Musikaufführungen stattfanden. Das Schloß enthält außerdem in seinen drei Stockwerken 126 reich vergoldete

---

6 Siehe Band I. S. 231. Anm. 25.

mit japanischem oder indianischem Tafelwerk ausgelegte Zimmer. In jedem derselben wird das Auge überrascht von unzähligen Ausschmückungs-Gegenständen, die in Wahl und Anordnung den feinsten Geschmack verrathen. Die Aufmerksamkeit fesseln ferner noch eine mit kunstvollen Arbeiten angefüllte Raritätenkammer, ein Cabinet mit überaus kostbaren chinesischen und japanischen Gefäßen, die Bibliothek, reich an Handschriften, seltenen Kupferstichen, Handzeichnungen, Landkarten und Globen, an Werth vielleicht noch überragt von der Bildergallerie mit Werken italienischer und niederländischer Meister.

Dem Schlosse reihen sich unmittelbar Garten und Lustwald an. Natur und Kunst unterstützen sich hier gegenseitig. Vom großen, reich geschmückten Blumen-Parterre aus laufen nach allen Richtungen Gänge, geschmückt mit Pavillons, Lauben, Grotten, Cascaden und Statuen. Zu beiden Seiten des rückwärtigen Schloßgebäudes zieht sich eine Doppelallee wilder Kastanienbäume hin. Am Rande der rechtsseitigen Allee steht das Operngebäude und daneben ein Kaffeehaus, der Sammelplatz der Künstlerwelt. Der Oper gegenüber befindet sich das Marionetten-Theater, an das sich die mit den seltensten Gewächsen angefüllten Treibhäuser anreihen.

Hier endet der Ziergarten und beginnt nun der umfangreiche Lustwald voll herrlichen Baumschlags und üppiger Wiesen. Prachtvoll ausgestattete Phantasie-Gebäude zieren die freien Plätze: der Sonnen-, der Dianentempel, die Eremitage, das chinesische Lusthaus (Bagatelle) und nahe dem Ausgang zum Thiergarten der Fortuna- und Venustempel. So umfangreich ist dieses Labyrinth von Gängen, daß bei Festlichkeiten Fächer an die Gäste vertheilt wurden, auf denen zur Orientirung der Grundriß der Anlagen aufgezeichnet war. — Der von Hirschen wimmelnde Thier- sowie der Fasangarten bildet eine Fortsetzung des Lustwaldes, in südlicher Richtung bis in die Nähe des Ortes Szerdahely sich hinziehend. Weiter hinab liegt St. Niklo (Fertöszs-Miklos) und noch weiter südlich das reizende fürstliche Jagdschloß Monbijou, an einen namentlich mit Damhirschen bevölkerten Erlenwald gelehnt.

Hatte des Fürsten Machtgebot soweit ein bis dahin verwahrlostes Terrain in einen Prachtsitz umgeschaffen, bildete die Nachbarschaft nach Osten hin noch immer einen um so schreienderen

Contrast. Ein im Umfang von sechszehn Quadratmeilen schwimmender mit Rohr bewachsener Morast, jener schon erwähnte Hanság, hinderte noch immer jeden Verkehr und vergiftete die Luft. Auch hier griff der Fürst durch und erwies sich als Wohlthäter des Landes. Durch seinen Ingenieur Anton von Traut ließ er von Esterház aus bis zu dem Orte Pamhaggen (Pomogy) in der Richtung nach Preßburg einen 4300 Klafter langen Damm anlegen und zu beiden Seiten mit Weiden- und Erlenbäumen bepflanzen. Derselbe wurde am 17. Herbstmonat 1780 durch den Fürsten selbst und seinem Gefolge zum erstenmale zu Wagen befahren und dieser Tag durch die dankerfüllten Bewohner jener Gegend in festlicher Weise gefeiert.[7] Damit nicht zufrieden, ließ der Fürst zwei Jahre später mit enormen Kosten von obigem Orte aus drei Kanäle zur allmähligen Aufsaugung des Wassers graben, deren größter, 15000 Klafter lang, in die Rabnitz führte, so daß man auf dieser Strecke mit kleinen Plätten bis Raab gelangen konnte und Wiesen und Viehweiden entstanden, wo sonst kein menschlicher Fuß sich hinwagte. Durch diese weitgreifenden Maßregeln wurde aber auch der bis dahin geradezu gesundheitsschädliche Aufenthalt im Bereich des Schlosses wesentlich verbessert.

Hiermit das ungewöhnlich landschaftliche Bild abschließend, das uns nun zur musikalischen Darstellung eines in dieser Art wohl nie mehr wiederkehrenden fürstlichen Hoflebens als Hintergrund dienen wird, kehren wir zunächst zum Opern- und Schauspielhause zurück, das nach den gleichzeitigen Berichten schon von außen einen gewinnenden Eindruck machte. Die Façade war mit römischen Wandpfeilern und einem auf jonischen Säulen ruhenden Balcon, der Giebel mit Vasen und Blumengehängen und einer Gruppe musicirender Engel geziert. Das Innere war mit feinstem Geschmack ausgestattet. Über dem Eingang zum Parterre, das bei 400 Zuschauer faßte, ruhte auf rothen, stark vergoldeten römischen Marmorsäulen die fürstliche Loge. Zu beiden Seiten reihten sich Gallerien an mit Logen für vornehme Gäste, eine jede im Fond mit kostbar eingerichteten Cabinetten versehen. Die Bühne hatte ansehnliche Breite und Tiefe; Dekorationen und Costumes waren vortrefflich. Täglich fanden hier, so lange der

---

7 Wiener Diarium 1780, Nr. 78 u. 103; ferner Wiener Zeitung 1782, Nr. 94.

Fürst in Esterház weilte, Vorstellungen statt; zweimal in der Woche (Donnerstag und Sonntag) war Oper, die übrigen Tage Schau- oder Lustspiel; der Anfang war um sechs Uhr; Zutritt hatten alle fürstlichen Beamten und Diener, wie auch die zufällig anwesenden Fremden. Die Sänger, meist Italiäner, benutzten die kurze Pause im Winter zu einer Reise in die Heimath, um ihre durch den Aufenthalt in Esterház geschädigten Stimmen zu kräftigen. Durchschnittlich bestand das Personal aus circa 5—6 Sängern und eben so vielen Sängerinnen. Als Dekorationsmaler war Pietro Travaglia, ein Schüler der berühmten Brüder Galliari vom Hoftheater in Wien, angestellt[8]; als Balletmeister fungirte einige Zeit Ludovico Rossi; in den 80er Jahren ist der italienische Theaterdichter Nunciato Porta als Director der Oper genannt; der fürstliche Bibliothekar P. G. Bader führte die Oberleitung über Garderobe, über die Trabanten und Zimmerleute; auch lieferte er zu einigen italienischen Opern-Textbüchern die deutsche Übersetzung, die dann in Wien, Preßburg oder Ödenburg gedruckt wurden und auch die Namen der auftretenden Personen enthielten. Ein Theil derselben hat sich erhalten und wir ersehen aus ihnen, daß beim Repertoire meistens die Wiener Oper bestimmend war, soweit eben die Kräfte in Esterház ausreichten. Dem Geschmack des Fürsten entsprechend herrschte die heitere Oper (*dramma giocoso*) vor; neben ihr erscheint auch die heroisch-komische (*eroi-comico*), aber nur selten die ernste oder tragische Oper (*dramma per musica, dramma tragico*). Von Haydn abgesehen finden wir, soweit die Textbücher vorliegen, folgende Componisten mit ihren Opern vertreten — Sacchini: *L'isola d'amore; L'amore soldato;* Piccini: *La buona figliuola; Il finto pazzo; L'astratto;* Anfossi: *Il geloso in cimento; Metilde ritrovata; La forza delle donne; Isabella e Rodrigo; Il matrimonio per inganno; Le gelosie fortunate;* Dittersdorf: *Lo sposo burlato; Il barone di rocca; Arcifanfano;* Gaßmann: *L'amore artigiano;*

8 Im Textbuche von Gluck's „Alceste" (1. Aufführung 1768) heißt es: *Inventori delle scene i Sig. fratelli Galliari.* Travaglia malte auch die drei ersten Decorationen zu Mozart's „Titus" zur Prager Aufführung. (O. Jahn's Mozart, Bd. II. 469. Anm. 37.) Er war noch 1798 in fürstl. Esterhazy'schen Diensten.

Paisiello: *La frascatana; Le due contesse; L'amor contrastato;* Gazzaniga: *Lo locanda; L'isola d'Alcina; La Vendemmia;* Sarti: *Le gelosie villane; Giulio Sabino; Idalide;* Salieri: *La scuola de' Gelosi;* Traetta: *Il cavaliere nell' isola incantata; l'Assedio di Gibilterra; Ifigenia in Tauride;* Cimarosa: *L'amor costante; Chi dell' altrui si veste; I due baroni; Giulio Bruto; Il marito disperato; L'impresario in angustie;* Righini: *L'incontro inaspettato;* Bianchi: *Il disertore;* Bertoni: *Orfeo ed Euridice.*

Das Marionettentheater [9] glich innen und außen einer Grotte; die Wände waren mit bunten Steinen, Schalthieren, Schnecken und Muscheln ausgelegt, deren phantastisches Farbenspiel im Widerschein einer glänzenden Beleuchtung sehr passend mit dem drolligen Spiel auf der Bühne harmonisirte. Ausgezeichnet und wahrhaft überraschend waren die Decorationen und Maschinerien, sowie die kunstvoll gearbeiteten, reich gekleideten Figuren von ansehnlicher Größe. Theatermaler und Decorateur war auch hier Travaglia; Bienfait, vordem beim französischen Singspiel in Wien, war Pantomimenmeister. Die Rollen wurden hinter der Scene von Mitgliedern des Schauspiels gelesen und gesungen. Die Stücke lieferten Bader und vornehmlich Pauersbach, die Seele des ganzen Unternehmens. Joseph Karl von Pauersbach, Secretär beim n. ö. Landrecht in Wien, schrieb auch Lustspiele, die in der Hauptstadt aufgeführt wurden, [10] und arbeitete jahrelang an einem Marionettenspiel, das ihm dann Fürst Esterházy abkaufte unter der Bedingung, es Jahr und Tag selbst in Esterház zu dirigiren. Für das Marionettentheater schrieb er die Parodien Alceste, Dido, [11] Demophon, Arlequin der Hausdieb, die Probe der Liebe, *Alcide al Bivio*, das ländliche Hochzeitsfest, Genovefens 1. 2. 3. u. 4. Theil, der Hexenschabbes. Im J. 1778 heirathete er die damals in Esterház engagirte Sängerin Marianne Tauber und ging mit ihr nach Rußland. Wie ernst

9 Über Marionetten siehe Bd. I. S. 101. Heinrich von Kleist schrieb „Über das Marionettentheater", ein anregendes Zweigespräch (siehe dessen Ges. Schriften, herausg. v. Tieck, rev. v. Julian Schmidt, Bd. III. S. 303 ff.)

10 Die indianische Witwe (1771); Die zwo Königinnen (1772); Schach Hussein (1773); Der redliche Bauer und großmüthige Jude (1774).

11 1776 gab die Moll'sche Truppe aus Preßburg im Theater nächst dem Kärnthnerthor „Dido", Schauspiel „eines hiesigen Dichters".

man es mit den Unterhaltungen auf dem Puppentheater nahm, zeigt eine vieractige Operette „Die Fee Urgele, oder: Was den Damen gefällt",[12] nach dem Französischen des Favart, die im Wintermonat 1776 in Esterház aufgeführt wurde. Die Musik war von Ignaz Pleyel, der damals bei Haydn Composition studierte. Nach dem Textbuch enthielt die Operette bei dreißig Musiknummern, darunter Arien (19), Duette, Terzette, Chöre und Finales. — Die Puppenkomödien in Esterház wurden weit und breit gerühmt; selbst die Kaiserin Maria Theresia fand Gefallen an der trefflichen Darstellung und bat sogar den Fürsten, ihr den ganzen Apparat, Dekorationen, Maschinerien sammt dem „Personal" nach Schönbrunn zu schicken, um daselbst eine Vorstellung zu geben. Haydn's Vorliebe für diese Art parodistischer Darstellungen ist bekannt; die ätzende Art, mit der hier so manche Vorgänge auf der Bühne (und wohl auch im gewöhnlichen Leben) in drastischer Weise sich persifliren lassen, entsprach so recht seinem, der Ironie leicht zugänglichen Wesen. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß er dem losen Spiel nicht nur seine Feder lieh, sondern auch zu seinem Privatvergnügen sich sogar selber als Director gerirte. Wir lesen darüber Folgendes in einem Bericht des Fürsten (dat. Wien, März 1775) an seinen Wirthschaftsrath von Rahier: „Es ist mir wissend daß der Capellmeister Hayden ein kleines Marionetten-Theater hat, welches er im vergangenen Fasching durch die Musicis hat spielen lassen. Da ich nun solches auf gleiche Art den zwanzigsten als dem Vorabend des Geburtstages meiner Frau möchte von denen nämlichen im Schlosse Eisenstadt produciren lassen, so wäre nothwendig mit dem Hayden die Sache alsogleich, jedoch solchergestalt richtig zu machen, daß die Fürstin nichts davon erfahren möchte. Ich erwarte danenhero ihre Antwort hierüber." — Haydn schrieb die Musik zu „Philemon und Baucis", „Genovefens 4. Theil", „Dido" und wohl noch zu einigen andern Stücken. — Nach Pauersbach's Weggang (1778) erlosch auch das Reich der Marionette und trat dafür die Oper mehr in den Vordergrund.

12 *La Fee Urgele*, ein mit Arien untermischtes Lustspiel in 4 Acten, wurde im Dec. 1765 in Paris von italienischen Komödianten aufgeführt. Den Stoff dazu gab Voltaire's »*Ce qui plait aux dames*« (Lessing, Hamburg. Dramaturgie). „Die Fee Urgele", Oper in 4 Acten, Musik von Kapellmeister Schulze wurde 1789 in Berlin aufgeführt.

Die Theaterunterhaltungen in Esterház erstreckten sich auch auf die Vorstellungen wandernder Schauspielertruppen. Während „draußen im Reich“ die Gesellschaften Schuch, Schönemann, Ackermann, Koch, Wäser, Seyler und namentlich jene des Döbbelin, dem die Bühne so vieles zu danken hat, als die bedeutendsten genannt wurden, gab es solche, die ausschließlich Österreich zu ihrem Wirkungskreis erwählten und Wien, Brünn, Graz, Salzburg, Wiener-Neustadt und die ungarischen Städte Pest, Temesvar, Ödenburg, Preßburg bereisten. Die vorzüglichsten Truppen besaßen die Principale Hellmann und Koberwein, Passer und Wahr, Paul und Meyer, Diwaldt, Lasser, und Mayer. Wir finden sie sämmtlich der Reihenfolge nach in Esterház, wo sie oft auf eine Reihe von Monaten engagirt wurden. Sie machten sich zur Aufführung von Trauer-, Schau- und Lustspiel, zu Singspiel und Pantomime verbindlich und mußten täglich bereit sein, den Fürsten „mit einer Komödie zu bedienen“. Zudem mußten sie, wie wir gesehen, für die Rollen im Marionettentheater die erforderlichen Personen stellen. Die Truppe bestand durchschnittlich aus 10 bis 14 Personen und erhielt Wohnung (5—7 eingerichtete Zimmer nebst „moderirter Holz- und Licht-Nothdurft“) im Musikgebäude oder, wenn dieses besetzt war, im Gasthof. Der Principal, der immer auch selbst Schauspieler war, bezog für sich und seine Leute wöchentlich 100 Gulden. Das Repertoire umfaßte die beliebtesten und neuesten Stücke, von denen sich manche (z. B. „der Schneider und sein Sohn“, „der Hausvater“, „der Jurist und der Bauer“, „der Bettelstudent“) jahrzehntelang auf allen Bühnen behaupteten, andere längst verschollen sind. Mit Genugthuung findet man aber auch Werke wie „König Lear“, „Hamlet“, „Götz von Berlichingen“, „Stella“, „Emilia Galotti“, „Minna von Barnhelm“, „Fiesco“, „Kabale und Liebe“, „Maria Stuart“. Der Fürst liebte es, wenn die Schauspieler ihren Witz etwas derb auftrugen, ließ aber niemals Gemeinheiten zu; Hanswurstiaden und extemporirte Stücke, damals ohnehin im Absterben begriffen, waren in vorhinein ausgeschlossen. Über die genannten Principale bleibt noch einiges zu sagen übrig. Franz Passer kam von Graz und spielte im Sommer 1770 und 71. Als Kaiser Joseph im ersteren Jahre die königliche Freistadt Ödenburg besuchte, die seit 1681 kein gekröntes Haupt in ihren Mauern gesehen hatte, ließ der Fürst

Passer und seine Truppe dorthin kommen, wo sie die Auszeichnung genossen, im Stadttheater vor dem Kaiser zu spielen und dann fürstlich belohnt wurden. (W. Diarium.) Karl Wahr hielt sich in den Jahren 1772, 76 und 77 in Esterház auf und ging dann nach Preßburg zum Grafen Georg Csaky, einem passionirten Kunstfreunde, der für sich eigens ein Theater aus Stein erbauen ließ. Unter Wahr's Truppe befand sich der Schauspieler Christ. Ludwig Seipp, der später selbst Principal wurde und viele Theaterstücke schrieb; er soll 1774 der erste gewesen sein, der Shakespeare's „König Lear" für die deutsche Bühne bearbeitete, worüber sich Wieland im „Deutschen Merkur" aufhielt. Seipp übernahm 1793 das damalige Theater in der Vorstadt Landstraße und starb daselbst am 20. Juni allgemein geschätzt als charakterfester Mann.[13] Für die Wahr'sche Truppe schrieb Haydn u. a. die Musik zu Hamlet, Lear, Götz von Berlichingen. Franz Diwaldt's Truppe begann im October 1778; mit ihr wurde dann jährlich der Contract erneuert bis 1785; auch diese Truppe hatte in Schletter ihren Theaterdichter. Im Repertoire Diwaldt's sind bis 1785 „Fiesco", „Kabale und Liebe" und „Maria Stuart" genannt; unter ihm hielt sich im J. 1780 der Schauspieler Jos. Kettner auf, der 1790 bei Schikaneder spielte und im April 1791 auf kurze Zeit das obige Vorstadttheater (auf der Landstraße) übernahm, das nach ihm seine in Esterház erheirathete Frau Elise weiterführte. Unter dem Personal des Principals Lasser (1787) ist Gieseke genannt, der dann im Schikaneder-Theater in die Entstehungsgeschichte der „Zauberflöte" verwebt ist. Noch ist Berner mit seiner Kindertruppe zu erwähnen, der vorübergehend in Esterház spielte; es ist derselbe, dem wir schon früher (Bd. I. S. 160) begegnet sind und der viele Städte Deutschlands mit Haydn's „Asmodeus" bekannt machte. — Außer den oben genannten Bühnenwerken sind noch „die Feuersbrunst" (1774) und „der Zerstreute" (1776) zu nennen, für die Haydn die Musik zu den Zwischenacten schrieb und die dann als selbstständige Symphonien erschienen.[14] Auf letzteres Stück kommen wir seinerzeit noch zurück.

13 Seine Biographie bringt der Gothaer Theater-Kalender 1794, S. 113 f.; er selbst schrieb über seine Reisen im Jahrgang 1788, S. 204.

14 Scheibe wird als der erste genannt, der 1738 für die Neuberin (Karoline Weißenborn) Symphonien zu Schauspielen schrieb, die mit dem Inhalt

Die Musikkapelle zählte durchschnittlich 16 bis 22 Mitglieder; die Geigen waren doppelt oder höchstens dreifach besetzt; Viola und Contrabaß doppelt, Violoncell einfach. Zu den Blasinstrumenten zählten Flöte, Oboen, Fagotte und Waldhörner (letztere meist vierfach) und nach Bedürfniß Trompeten und Pauken (Klarinetten waren nur in den Jahren 1776—78 in Gebrauch). Die Proben wurden Vormittags abgehalten; Productionen vor dem Fürsten oder vor Gästen fanden Nachmittags statt; gemischte Akademien (Vocal- und Instrumental) zuweilen Abends. Der große Prachtsaal diente bei außergewöhnlichen Festen zur Tafelmusik, wie sie nach damaliger Sitte auch am kaiserlichen Hofe gang und gäbe war.[15] Zu kleineren Familien-Diners wurden einzelne Sänger und Virtuosen in die Appartements beschieden. Für seine eigene Person behielt sich der Fürst das Streichquartett vor, das sich ausschließlich im fürstlichen Musikzimmer producirte, wobei Tommasini, des Fürsten Liebling, immer am ersten Pult. Hier war es auch, wo der Fürst im engsten Kreise die eigens für ihn componirten Barytonstücke von Haydn, Tomasini, Kraft und Pichl spielte, wobei ihm die Kapellmitglieder Franz oder Liedl und nach ihnen Anton Kraft auf demselben Instrument secundirten. Bei den Trios für Baryton, Viola und Baß mag wohl auch Haydn häufig die Viola gespielt haben. Daß er sich einmal unterfing, auch auf dem Baryton vor dem Fürsten zu glänzen, haben wir schon erfahren.[16]

Der fast gänzliche Mangel an lohnenden Ausflügen, die Entbehrung jeder Unterhaltung kettete die Leute enger zusammen; der ganze Musikerstand bildete sozusagen eine einzige große Familie, die in gegenseitiger Erheiterung einen Ersatz suchte für den Mangel freierer Bewegung. Obwohl der Fürst streng auf Ordnung hielt, mag das Leben mitunter doch wohl locker gewesen sein und man erzählt sich hierüber manche nicht wiederzugebende Anekdote, die glaubwürdig erscheint, wenn man bedenkt, daß das ganze Personal, Musiker und Sänger, in einem einzigen Hause

---

derselben übereinstimmten. Hertel und Agricola folgten dem Beispiele. (Lessing's Ansicht über dieses Verfahren, siehe dessen Hamburg. Dramaturgie, 26—28. Stück.)

15 Vergl. Bd. I. S. 82.

16 Siehe Band I. S. 253.

in engster Beziehung zu einander lebte. Dieses Musikgebäude enthielt zu ebener Erde 17, im oberen Stockwerk 37 Zimmer. Ein Concept, vermuthlich aus dem Jahre 1776, zeigt uns die Verwendung dieser Räume. Außer dem Vice-Pfleger, Maler, Copisten und zwei Scholaren, Dienstboten und den für die Komödianten reservirten Zimmern war der Rest ausschließlich von den Sängern, Sängerinnen und Musikern bewohnt. Wir finden hier 11 Ehepaare (jedes mit 2 Zimmer), 16 Musiker (je 2 in 1 Zimmer), Sänger, Sängerinnen und einige Musiker (jedes 1 Zimmer); nur Haydn mit seiner Frau hatte drei Zimmer zur Verfügung.

Ein anschauliches Bild einer in Esterház durchlebten Saison bietet uns das vielleicht einzige noch erhaltene in der Beilage I mitgetheilte Verzeichniß der im Jahre 1778 aufgeführten Opern, Schauspiele, Marionettenspiele und Concerte. Wir ersehen auch daraus, daß der Aufenthalt in Esterház sich in einer Weise ausdehnte, die im Hinblick auf die dortigen klimatischen Verhältnisse der gesammten Künstlerwelt manchen Stoßseufzer entlockt haben mag. —

Fassen wir nun Musikkapelle und Oper in engerem Rahmen zusammen. Das Verzeichniß der Mitglieder ist in der Reihenfolge ihres Eintrittes in die fürstlichen Dienste in der Beilage II zusammengestellt. Die jährlichen Ausgaben für den Gesammtkörper betrugen bis in die 70er Jahre sammt Werth der Naturalien-Zugaben gegen 10,000 Gulden rhein. und erhöhten sich im nächsten Jahrzehnt um einige Tausend. Zu Ende 1775 wurden alle Resolutionen uud Contracte cassirt und am 1. Januar 1776 erneuert,[17] wobei auch in einzelnen Fällen die Gehalte erhöht wurden. Wenn wir vorerst das Orchester betrachten, so finden wir, daß diese Gehalte durchschnittlich jenen im Wiener

---

17 Das Contract-Formular lautete: 1. Soll der Herr Contrahent einen auferbaulichen christlich gottgefälligen Lebenswandel führen. 2. Hat er dem Kapellmeister Hayden in Allem Gehorsam zu leisten. 3. Soll er aller Orten und zu allen Zeiten, wo und wann es S. D. gefallen wird Musique zu machen, sich in seiner Art und Gattung in der Musique gebrauchen lassen. 4. Soll er ohne besondere Erlaubniß S. D. seinen Dienst nicht verabsäumen, oder anderwärts Musique machen, oder von dem Ort wo S. D. Musique haben, sich entfernen. 5. Wird beiden unterschriebenen Theilen eine wechselseitige halbjährige Aufkündigung vorbehalten.

Hof-Operntheater selbst noch in den 30er Jahren unsers Jahrhunderts gleichkamen und sie mitunter selbst überstiegen. Es bezogen beispielsweise in Esterház ein Violinist 250—480 Gulden rhein.[18] (gegen 250—300 in Wien); ein Cellist 430 Gulden (gegen 250—300); ein Contrabassist 400 Gulden (gegen 300); ein Fagottist 300—400 Gulden (gegen 250—350); ein Waldhornist 300—500 Gulden (gegen 250—350), wobei, wohlgemerkt, in Esterház noch freies Quartier, Naturalien (6—9 Eimer Wein, 20—30 Pfund Kerzen, 3—6 Klafter Brennholz „gut authentisches") und alle 2 Jahre eine Sommer- oder Winter-Uniform hinzukamen. Das Orchester zählte durchaus tüchtige Kräfte, und wenn auch nicht Alle Virtuosen waren, was dem Ganzen eher schadet als nützt,[19] so erlangten sie doch schon durch das tägliche Zusammenspielen eine Routine, daß man sich die Ausführung wohl nicht anders als vorzüglich denken kann. Viele waren in doppelter Eigenschaft thätig: bei der Geige oder dem Contrabaß halfen die Bläser oder auch einige der untergeordneten Sänger aus und bei den Bläsern wurde nach Bedarf die Feldharmonie zugezogen. Für die Pauke fand sich jederzeit eine Aushülfe und ist daher nach dem Tode des wunderlichen Adamus Sturm (I. 214) kein Pauker mehr namhaft gemacht. Manche Mitglieder findet man später in Wien im Opernorchester und in der Hofkapelle, oder als Virtuosen concertirend, und wiederum wurden andere von dort verschrieben. Die schon erwähnte bescheidene Besetzung (16—22 Mitglieder) hat man sich stets vor Augen zu halten bei der Beurtheilung der meisten früheren Symphonien Haydn's, auf welche die Tonstärke unseres heutigen Orchesters (häufig allein schon 40 Violinen und 10 Bässe!) erdrückend wirken muß. Als die bedeutendsten Musiker, die bis zum Jahre 1790 erscheinen, sind zu nennen: Tomasini, Rosetti, Fuchs, Mestrino, Mraw (Violine); Weigl, Küffel, Marteau, Kraft, Bertoja (Cello); Schieringer (Contrabaß); Hirsch (Flöte); beide Griesbacher (Klarinette); Colombazzo, Poschwa, Czerwenka (Oboe); Peczival (Fagott); Steinmüller, Franz, Oliva, Pauer, Eckhardt, Lendway (Waldhorn).

---

18 Concertmeister Tomasini hatte in steigender Gage 800 Gulden.

19 „Eine Welt von Königen, die keine Herrschaft haben", nennt Schubart ein solches Orchester. (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.)

Zur speciellen Kammermusik des Fürsten gehörten Lidl und Franz (Baryton) und Joh. Bapt. Krumpholtz (Harfe). Am längsten (bis zur Auflösung der Kapelle im J. 1790) dienten außer dem uns schon bekannten Tomasini, der bis zu seinem Tode (1808) in der Kapelle verblieb, der Contrabassist Schieringer (seit 1767), die Waldhornisten Oliva und Pauer (seit 1769), Flötist Hirsch (seit 1776) und Cellist Kraft (seit 1778.)

Wir wenden uns dem Gesang-Personal der Oper zu. Die Mitglieder waren auf 1, 2 und 3 Jahre engagiert und ihr Contract wurde dann nach Umständen erneuert. So finden wir unter den Sängerinnen Sassi (mit 5 Jahren), Spangler, Prandtner, Valdesturla (6), Metilda Bologna (9). Noch ausdauernder waren die Sänger: Moratti (8 Jahre), Braghati (9), Lambertini (10), Totti (12), Bianchi und Ungricht (14), ja selbst, weit über unser gestecktes Ziel hinaus, der Tenorist Dichtler und der unverwüstliche Bassist Specht (36 und 38 Jahre, von denen allerdings nur 22 Esterház angehörten). Die Gehalte[20] betrugen 500—1000 Gulden rhein.; bei Ehepaaren (häufig die Männer im Orchester) bis zu 1300 Gulden. Auch hier waren damit freies Quartier und die üblichen Naturalien verbunden; einzelne Sängerinnen erhielten überdies jährlich ein Kleid „nach hohem Wohlgefallen" (oder nach Belieben dafür 100 Gulden). Die vorzüglichsten Mitglieder lassen sich etwa nach Maßstab der ihnen zugetheilten Rollen und ihrer Gehaltshöhe bestimmen. Von den Sängerinnen: Weigl, Spangler (mit Friberth vermählt), Cellini, Jermoli, Tauber, Ripamonti, Valdesturla, Tavecchia, die Schwestern Bologna, Speccioli, Delicatti, Sassi, Raimondi, Benvenuti, Zecchielli, Melo. Von den Sängern: Friberth, Bianchi, Jermoli, Pesci, Pezzani, Rossi, Braghati, Negri, Speccioli, Manchini, Moretti, Nencini, Paolo, Prizzi, Amici, Majeroni.

Faßt man dieses Personal, das sich aus den verschiedensten

---

20 Sie wurden häufig in Ducaten bemessen: 1 # ordinär, holländ. oder kaiserlich = 4 Gulden 14 Xr. rhein.; 1 # Kremnitzer = 4 Gulden 22 Xr. (vor dem Patent vom 1. Sept. 1783 nur 4 Gulden 18 Xr., Fr. Nicolai IV. S. 487), 1 Zechine = 4 Gulden 22 Xr., ganze Souverain = 12 Gulden 40 Xr.

Ländern fortwährend erneuerte, in seiner Gesammtheit auf, so wird man zugeben müssen, daß eine ähnliche Privat-Kapelle vordem kaum irgendwo existirte; überboten wurde sie allerdings noch vom zweiten Nachfolger des Fürsten in ihrer Zusammenstellung in den Jahren 1800—13. Man darf aber auch annehmen, daß die Gegenwart so mancher hervorragender Mitglieder nicht ohne veredelnden Einfluß auf den Gemeingeist dieser, durch Dienstpflicht und örtliche Verhältnisse so eng verbundenen Künstlerschaar bleiben konnte. Andererseits aber empfing auch Haydn durch den steten Wechsel des Personals fortwährend erfrischende Anregung, sowie Vertrautheit mit dem auswärtigen Musikleben. Er selber kam bis zu seiner Reise nach London nicht über die Grenzen des Vaterlandes hinaus, aber seine Untergebenen trugen seinen Namen allüberall hin und bekräftigten den Ruf, den ihm seine Compositionen längst schon erworben hatten.

Zum Schlusse mögen hier noch einige Daten über solche Mitglieder folgen, die dazu Anlaß bieten und über deren Aufenthalt in Esterház bisher wenig oder nichts bekannt wurde. Vom Orchesterpersonal sind es die Mitglieder Tomasini, Mestrino, Mraw, Fuchs, Marteau und Lidl.[21] Rosetti (dessen Namen man nicht ohne einiges Befremden hier finden wird), Kraft und Krumpholtz sind unter die Zahl der Schüler Haydn's zu Ende des Jahres 1779 aufgenommen.

Über Luigi Tomasini's Talent und Stellung wurde schon früher (Bd. I. S. 261) gesprochen. Weitere Nachforschungen ergaben seitdem, daß er 1741 zu Pesaro in Italien geboren und 1757 vom Fürsten Paul Anton von Italien aus als Kammerdiener nach Eisenstadt mitgenommen wurde. Dieser Umstand macht es nun erklärlich, warum über ihn nirgends ein Anstellungsdecret als Mitglied der Kapelle aufzufinden war. Es bleibt unerklärlich, daß der Fürst, der doch dessen Talent gekannt haben mußte und ihn vielleicht aus eben diesem Grunde in seine Dienste aufnahm, nicht schon früher ihn der Kapelle einverleibte. Freilich: diese erhielt erst durch Haydn's Anstellung ihren ersten kräftigen Anstoß und der neue Kapellmeister mochte nicht wenig erfreut gewesen sein, im Schlosse selbst ein so erwünschtes Talent zu entdecken.

---

21 Band I wurden schon erwähnt: Weigl (S. 264), Steinmüller (S. 266), Franz (S. 267).

Die wenigen bisher bekannten Daten über Nicolo Mestrino aus Mailand, den ausgezeichneten Violinvirtuosen und Componisten für sein Instrument, finden hier eine gewiß unerwartete Ergänzung. Mestrino wurde im November 1780 auf zwei Jahre in die Kapelle aufgenommen, blieb aber bis Ende Januar 1785. Er ging dann, wie wir später sehen werden, nach Preßburg zum Grafen Ladislaus Erdödy und soll 1790 in Paris gestorben sein. Sein Gehalt in Esterház zählte zu den bedeutenderen: 480 Gulden nebst den üblichen Emolumenten. In der Kapelle war er sehr geschätzt und der Fürst nannte ihn nur seinen „Nicoletti".

Franz Mraw (Mraf), ein vorzüglicher Violinist aus Böhmen, war in den Jahren 1784—86 in der Kapelle und hatte gleichen Gehalt mit Mestrino; er war vordem in der Kapelle des Grafen Kolowrat in Prag, ging von Esterház aus zum Fürsten Batthyáni und starb (nach Dlubacz und Rieger, die allein seiner erwähnen[22]) 1792 in Diensten des Fürsten Grassalkovics.

Peter Fuchs (Fux), ebenfalls ein vortrefflicher Violinspieler aus Böhmen und auch vorzüglicher Lehrer, wurde (nach den Acten der Tonkünstler-Societät) am 22. Jan. 1753 geboren. Er bildete sich in Prag aus, war 1781 und 82 in Esterház und trat 1787 in die kaiserliche Hofkapelle zu Wien, wo er bis zu seinem Tode (15. Juli 1831) verblieb.[23]

Franz Xaver Marteau (recte Hammer), ein sehr geschätzter Violoncellist und Componist, war in der Kapelle von März 1771 bis Ende 1778. Auch ihn werden wir in Preßburg wiederfinden. Er war Mitglied der Tonkünstler-Societät in Wien von 1776 bis 1813. Weder Geburts- noch Todesjahr von ihm ist bekannt.

Andreas Lidl, Virtuose auf dem Baryton, war beim Fürsten in den Jahren 1769 bis 74. Schubart hörte den „süßen" Baryton 1776 in Augsburg.[24] 1778 trat Lidl in London auf, wo er auch starb; Nachkommen von ihm leben daselbst noch jetzt.

22 Künstlerlexikon für Böhmen. Bd. II. S. 341. Statistik von Böhmen (Rieger). S. 260.

23 Das hier und da mit 1804 angegebene Todesjahr ist dahin zu berichtigen.

24 Schubart's Leben und Gesinnungen, herausg. von dessem Sohne Ludwig. Stuttgart 1793. S. 29 u. 122.

Lidl's Vortrag bezauberte durch „süße Anmuth, mit deutscher Kraft verbunden, durch überraschende Bindungen mit der harmonievollsten Melodie". Er vervollkommnete sein Instrument in der Art, daß er die unteren Saiten, welche die Begleitung ausmachen, bis auf 27, worunter auch die halben Töne begriffen sind, vermehrte.[25]

Vom Gesangpersonale seien nur die Sängerinnen Tauber, Ripamonti, Valdesturla und Bologna hervorgehoben.[26]

Maria Anna Tauber, 1777 auf ein Jahr engagirt, bringt uns mit dem, von Kaiser Joseph kaum erst gegründeten National-Singspiel zusammen. Sie sang im März 1778 in einer Akademie der Tonkünstler-Societät (in Metastasio's Oratorium *La Passione del Redentore*, Musik von Jos. Starzer) und hatte das Glück, dem Kaiser zu gefallen, der sie seinem Regisseur Müller mit den Worten empfahl: „Ich habe eine gewisse Tauber aus Esterház singen gehört, die eine gute Stimme hat und aus der etwas werden kann. Hier haben Sie eine kleine Oper; lassen Sie diese gleich einstudieren und geben Sie der Tauber die Rolle der Lucile".[27] Die Oper war das einactige Singspiel „Lucile" von Grétry. Die Tauber trat bei der ersten Aufführung im National-Hoftheater am 29. Juni 1778 auf, erhielt aber nicht den erwarteten Beifall; die Rolle wurde ihr abgenommen und der Marianne Lange (der ersten Frau des Hofschauspielers Lange) übergeben. Wie wir früher gesehen, reiste die Tauber dann als Frau des Marionetten-Directors Pauersbach nach Rußland.

Von Barbara Ripamonti, im April 1778 mit ihrem Manne, Violinist Franziscus Ripamonti, auf 3 Jahre, dann 1784—86 allein (mit 200 Kremnitzer Ducaten = 480 Gulden) engagirt, liegen zwar keine näheren Daten vor, doch rühmt sie die Tradition als eine vorzügliche Sängerin. Haydn schrieb für sie die Rolle der Costanza in *l'Isola disabitata*. Sie sang damals (am 6. Dec. 1779) in vorgerückter Schwangerschaft, denn schon am 12. Jan. 1780 wurde sie in Esterház von Zwillingen entbunden.

25 Musikal. Almanach auf das Jahr 1782 (Junker), S. 30. Gerber's Lexikon 1790. S. 805. Über das Baryton siehe Bd. I. S. 249—257.

26 In Bd. I wurden erwähnt: Die Ehepaare Weigl (S. 264), Friberth (S. 270) und Dichtler (S. 271).

27 Müller's Abschied von der Bühne, S. 259.

Costanza Valdesturla aus Pisa, von Juli 1779 bis Juli 1785 in Esterház, hatte vordem in Italien Triumphe gefeiert. Haydn schrieb für sie die Hauptrollen in seinen drei letzten Opern. Von Esterház ging sie nach Leipzig, wo sie 1786 J. G. Schicht, den späteren Cantor der Thomasschule (1810—23) heirathete. Sie war durch 19 Jahre eine der bedeutendsten Sängerinnen der Gewandhausconcerte. 1788 sang sie Haydn's Cantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen", begleitet von Karl Franz auf dem Baryton. (Bd. I. S. 257).

Das vorzügliche Schwesterpaar Maria und Matilde Bologna wurde im Mai 1781 engagirt und bezog 300 Kremnitzer Ducaten (= 1290 Gulden) Gehalt. Maria starb in Esterház am 17. Mai 1784, 30 Jahre alt. Vergebens wünschte der Fürst, ihre Stelle durch eine dritte Schwester zu ersetzen, behielt aber Matilde bei bis 1790 mit erhöhter Gage (1000 Gulden). Maria sang in Haydn's *Orlando Paladino* und *Armida*, in Traetta's *Ifigenia in Tauride* die Titelrolle und blieb neben der Sassi und Benvenuti das vorzüglichste Mitglied der Oper in der letzten Zeit der Kapelle.

Vergegenwärtigen wir uns nun Haydn selbst inmitten seiner Umgebung; sehen wir was seine Amtsthätigkeit erheischte, wie er die wenigen freien Stunden für sich verwerthete und wie er sich den Licht- und Schattenseiten seiner Lage gegenüber verhielt. Die Gleichförmigkeit des Lebens im Allgemeinen unterbrachen häufige Besuche aus den höheren und höchsten Ständen, die zu Unterhaltungen im engeren Kreise, oder auch zu glänzenden Festen Veranlassung gaben. Hier sowie an den Gedenktagen in der fürstlichen Familie spielte die Musik stets eine Hauptrolle, wobei Haydn Alles anzuordnen und vorzusorgen hatte. Auch außerdem galt es, Proben mit der Oper und mit dem Orchester abzuhalten, den Sängern und Sängerinnen ihre Rollen einzustudieren, austretende Künstler durch neue zu ersetzen, Streitigkeiten zu schlichten, Überhebungen entgegen zu treten, den Bedürftigen ein Fürsprecher beim Fürsten zu sein, ja selbst um den Souffleur sich

zu kümmern.[1] Bei so vielseitigen, aufreibenden Anforderungen mag man wohl staunen, wie Haydn im Stande war, auch noch so zahlreiche Werke zu schreiben und dazu die nöthige Frische und Freudigkeit zu bewahren.

Mit seinem Orchester war Haydn ein Herz und eine Seele; er nannte die Mitglieder seine Kinder und sie ihn Papa. Es ist ein kleiner aber bezeichnender Zug von liebenswürdiger Collegialität, wenn Haydn im Adagio einer Symphonie in der Flötenstimme seinem Untergebenen (Hirsch) mit eigener Hand zur Orientirung mit den Worten nachhilft: „Freund! Suche das Erste Allegro.“ (Dies ist nämlich angehängt an das Finale und von Haydn selbst geschrieben.) Bei den Proben nahm er es sehr genau; ließ einzelne Stellen so lange wiederholen, bis die Ausführung seinem Wunsche entsprach, ohne aber dabei je heftig oder ungeduldig zu werden; lautes Rufen kam nie vor. Er dirigirte vom ersten Violinpulte aus und griff gelegentlich auch selbst mit ein. In England gab er nach damaliger Sitte vom Clavier aus den Takt, welche Art er dann beibehielt. Bei humoristischen Stellen, auf die er beim Componiren besonderes Gewicht gelegt hatte, schmunzelte er im Voraus und beobachtete den Eindruck, den sie hervorriefen. Aber auch sonst gab sich in seinen Mienen kund, wie seine Seele beim Schaffen bewegt war. Dies zeigte sich in erhöhtem Grade bei Werken, die er mit seinem Herzblut geschrieben hatte, wie z. B. später bei der „Schöpfung“. „Mir war seine Mimik höchst interessant (schreibt ein Correspondent bei Gelegenheit der zweiten öffentlichen Aufführung); er hauchte dadurch dem Personal der Tonkünstler den Geist ein, in welchem sein Werk componirt war und aufgeführt werden mußte. Man las in allen seinen, nichts weniger als übertriebenen Bewegungen sehr deutlich, was er bei jeder Stelle gedacht und empfunden haben mochte.“ Den Sängern und Instrumentalisten gestattete er nicht, ihre Parthien mit Verzierungen auszuschmücken, und wenn es hin und wieder versucht wurde, sagte er: „Ich kann das schon

---

1 „Was Musik und Acteurs, sowie das Souffliren betrifft, wird der Kapellmeister Haiden sorgen und Ordnung zu halten wissen.“ (Verordnung aus den 70er Jahren.) Die Fama bürdet ihm auch das Clavierstimmen auf, wofür jedoch der Bassist Specht eigens honorirt wurde, sowie er auch die Kunstuhren im Schlosse und im Mon-Bijoux in Stand zu halten hatte.

auch und wenn ich es gewollt hätte, würde ich es so geschrieben haben."

Wir erfuhren schon früher,[2] daß Haydn sich den Umgang mit Dittersdorf für sein Violinspiel zunutze gemacht hatte; nun sehen wir ihn auch in Esterház bei der Kammermusik abwechselnd die Violine oder Viola übernehmen. Ebenso liebte er es, bei seinen Wiener Besuchen im Quartett mitzuwirken, wie z. B. bei Kelly, Tenorist bei der italienischen Oper 1783—87; Dittersdorf, Mozart und Vanhal waren seine Partner, Paisiello und der Operndichter Casti waren zu Gast.[3] In den Familien Neuwirth[4] (kais. Beamter), Andreas Scherzer (kais. Appellationssecretär), v. Genzinger (viel gesuchter Damenarzt) blieben die Quartettabende mit Haydn in lieber Erinnerung. Haydn hatte später in Wien auch im eigenen Hause Quartett, bei dem er die Viola spielte. Der damals jugendliche Karl Khym[5] spielte dabei die erste Violine und als er sich einmal ängstlich zeigte, munterte ihn Haydn mit den Worten auf: „Nur Courage, Junge! du wirst dich doch nicht vor mir fürchten, ich bin ja selber nur ein schlechter Spieler". — Ein einzigesmal finden wir Haydn auch als Solospieler erwähnt. Zinzendorf,[6] der am 28. Mai 1772 Esterház besuchte, beschreibt in seinem Tagebuche

---

2 Bd. I. S. 140.

3 Kelly, *Reminiscenses*, vol. I. p. 241.

4 Die Familie bewahrte noch die autographe Partitur von 6 Streichquartetten, comp. 1771, nunmehr dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gespendet.

5 Nachmaliger kais. Rath und Cammeral-Zahlmeister, Schwiegervater des Primararztes Dr. Joseph Ritter von Standthartner.

6 Karl Graf von Zinzendorf und Pottendorf, wirkl. geh. Rath, Staats- und Konferenz-Minister, Ritter des hohen deutschen Ordens, Land-Kommenthur der Balley Österreich, geb. zu Dresden 1739, 5. Januar, gest. zu Wien 1813, 5. Januar. Die hohe Stellung, die dieser Staatsmann bekleidete, brachte es mit sich, daß derselbe unablässig mit den Kreisen des höchsten Adels, der Kunst und Wissenschaft verkehrte, leider nur zu oft und zu lange unterbrochen durch seine Reisen ins Ausland. Gewohnt, von frühester Jugend an bis zu seinem Lebensende ein Tagebuch zu führen, sind uns dadurch nach jeder Richtung hin zahllose werthvolle Aufzeichnungen erhalten. Auch die Musik ging nicht leer aus, und wenn auch gerade hier die Quellen spärlicher und bescheidener fließen, so bieten sie doch so manche schätzenswerthe Gabe, sei es auch nur, um mitunter bisher zweifelhafte Daten zu berichtigen oder festzustellen. Einen ausführlichen Nekrolog über Zinzendorf bringt die Wiener Zeitung 1813, Nr. 7.

Schloß und Park. Um 6 Uhr nach der Tafel, der auch die Fürsten Louis und Ottokar Starhemberg beiwohnten, war Musik: »*Deux chanteuses chanterent fort bien; Hayden joua de violon*«. Die kleine Gesellschaft besuchte dann auch das Theater, wo „der Postzug" gegeben wurde. — Wir können hier auch den Fall anreihen, wo Haydn ein einzigesmal Clavier öffentlich spielte. Es war in London am 1. Juni 1792, wo er (wie sein Tagebuch erwähnt) im Benefice der Sängerin Mara derselben „ganz allein mit dem Pianoforte eine sehr *difficult* englische Arie von Purcell" [*from Rosy Bowers*] begleitete. Einmal sah sich Haydn auch genöthigt, eine seiner Compositionen vor dem Fürsten zu spielen. „Vor 3 Tagen (schreibt er 1790 an seine verehrte Freundin v. Genzinger) mußte ich diese Sonate bei unserer Mademoiselle Nanette in Gegenwart meines gnädigsten Fürsten abspielen." Nach Aussage Prinster's (Mitglied der Kapelle) spielte Haydn nach seiner Rückkehr von London nie mehr Solo, weder auf der Violine noch auf dem Clavier; doch blieb letzteres für Augenblicke der Dolmetsch seiner seligsten Empfindungen noch kurz vor seinem Tode.

Trotz seiner angestrengten Amtsthätigkeit fand Haydn noch Zeit zum Unterricht; seine Schüler in Composition sind schon genannt. Außer diesen nöthigte ihn seine Stellung, auch vornehme, dem Fürsten verwandte Häuser zu übernehmen. Wir ersehen dies aus einer von ihm ausnehmend schön geschriebenen Bittschrift an den Fürsten (dat. 1776), in der er ihm zu wissen macht, daß ihm vom Grafen Erdödy „wegen Zufriedenheit seines Scholarens" zwei Pferde und ein Wagen geschenkt worden seien. Da er aber außer Stande sei, die Pferde zu erhalten, so bitte er den Fürsten, ihm „nach höchster Willkühr Heu und Haber zu resolviren". Die benöthigte Fourage wurde ihm denn auch in Gnaden zugestanden und bis zu des Fürsten Tod jährlich seinem Gehalte zugeschlagen. Daß Haydn das Geschenk auch praktisch ausnutzte, zeigt uns ein Brief, dat. 1786, an seine eben genannte „allerliebste Nanette" (Peyer, Kammermädchen des Grafen Appony), worin er ihr seinen Besuch in Preßburg ankündigt. Haydn nahm den Weg längs der östlichen Seite des Neusiedler Sees, jener einst trostlosen Gegend, die vor Errichtung des erwähnten Dammes bis Pomaggen geradezu unpassirbar war. Haydn schreibt, er werde mit seinen „eigenen Pferden" von Ester-

ház (über Pomaggen) bis Frauenkirchen fahren und von da ab mit gräflicher Gelegenheit den Weg bis Preßburg fortsetzen. Vier Jahre später (1790) schreibt er an Frau v. Genzinger: „ich habe meinen getreuen ehrlichen Kutscher verloren".

Auch als Organist lernen wir Haydn kennen. Hatte er einen freien Sonntagsmorgen, so ging er nach dem Orte Szeplak und spielte dort zu seinem Vergnügen die Orgel, wovon noch der uralte dortige Schullehrer zu erzählen wußte.[7] Wir werden später sehen, daß Haydn in Eisenstadt als *»qua Organista«* zu seinem jährlichen Gehalt ein ausgiebiges Quantum an Naturalien bezog.

Wenn der Fürst nach Wien reiste, nahm er zuweilen auch Haydn mit, dem dann die Zeit nur allzu rasch verflog. Oper und Concert mußte er schon im eigenen Interesse besuchen, um sich in Rapport zu erhalten mit dem Stand der Musik in der Kaiserstadt. Die Orchester-Übungen seines schon früher (Bd. I. S. 91. Anm. 16) erwähnten Freundes, Hofrath v. Kees,[8] dem er häufig seine Symphonien zum Durchspielen zusandte, waren ihm natürlich von besonderem Werth. Mit Artaria und andern Musikalienverlegern gab es Geschäftliches abzumachen; dann waren es die Häuser v. Greiner, v. Genzinger, Martines (seine ehemalige Schülerin), Weigl und Friberth (die ehemaligen Mitglieder seiner Kapelle), die ihn anzogen. Oft aber brach der Fürst, zum großen Leidwesen Haydn's, seinen Besuch rasch ab. „Die gähe entschließung Meines Fürsten (schreibt er an Artaria) sich von dem verhaßten Wienn zu entfernen, verursachte meine schleunige Reise nach Estoras,[8a] und hinderte mich von dem größten Theil meiner Freunde nicht beurlauben zu

7 Mitgetheilt von Consistorialrath Fabian, der früher in Szeplak und vor seinem Tode (1871) in Süttör als Dechant fungirte.

8 Vielleicht war es hier, wo Haydn (nach Dies' Überlieferung), von Eisenstadt kommend, in einer Straße nächst dem Stadtthore vor einem Gebäude Halt machte, aus dem ihm eine seiner Symphonien, vom Orchester ausgeführt, entgegentönte. Vom Diener in seinem verstaubten, abgetragenen Reisegewand nicht erkannt, gelang es ihm doch durch ein Trinkgeld die Erlaubniß zu erwirken, an der Thüre des Saales zu horchen. Dem Diener wurde endlich der Fremde unbequem und er wollte ihn eben abfertigen, als die Thüre sich öffnete und einer der Heraustretenden Haydn erkannte und ihn in den Saal führte, wo er jubelnd begrüßt wurde.

8a Wegen der Schreibweise Estoras (Esterház) siehe Bd. I. S. 206. Anm. 7.

können, derohalben werden auch Sie mich hierinfalls excursiren." Die Besuche des Fürsten beschränkten sich zuletzt fast nur noch auf die übliche Vorstellung bei Hofe am Jahreswechsel, wo der Fürst als Capitain der ungarischen Garde im Schmuck seiner reich mit Juwelen besetzten Uniform erschien und der Garde einige Tage später in ihrem Palais (Fürst Trautsohn'sche Palast vor dem Burgthor) ein glänzendes Fest gab.

Haydn fand in Wien durchaus nicht alles für ihn gestimmt; viele der tonangebenden Musiker betrachteten ihn mehr als einen Fremden, eine Folge seiner Stellung und seinem Aufenthalt in Ungarn. Sie wollten ihn, wie wir schon geschehen haben (Bd. I. S. 274), lange nicht als ihnen ebenbürtig oder gar überlegen anerkennen. Und als obendrein sein Ruf vom Auslande her, wo seine Werke rasche Verbreitung fanden, mehr und mehr nach Wien drang, da wuchs auch die Zahl seiner Neider und Feinde. Neider („deren ich eine Menge habe" — schreibt er an Artaria) konnten ihm allerdings wenig anhaben, aber die Feinde fanden Mittel und Wege, der Verbreitung und Anerkennung seiner Werke zu schaden. Haydn empfand dies (wie wir später sehen werden) zunächst bei einer Oper, die er im Auftrag des Kaisers, zu einer Zeit da dieser noch nicht von anderer Seite gegen ihn beeinflußt war, für das Nat.-Hoftheater geschrieben hatte und deren Aufführung hintertrieben wurde. Specielle Gegner hatte Haydn in den 80er Jahren im Musikzimmer des Kaisers, wo Musikdirector Franz Kreibich (der bei der Kammermusik die erste Violine spielte) und Kammerdiener Strack alles aufboten, Haydn's Quartette fern zu halten, was ihnen nicht schwer hielt, da der Kaiser ohnedies von Haydn's „Späßen" (wie er sich gegen Reichardt ausdrückte) nicht viel hielt.[9]

Gegenüber der bekannten späteren Lebensweise Haydn's, zur Zeit da er nach Wien übersiedelt war, sind wir in Esterház nur auf weniges beschränkt. Von jener Regelmäßigkeit in der Tagesordnung, die er im Alter beobachtete, konnte in Esterház nicht die Rede sein; wohl aber hielt er seine frühere Gewohnheit bei, zeitig aufzustehen und die Frühstunden dem Componiren zu wid-

9 „Ich dachte, ihr Herren Berliner liebt solche Späße nicht: ich hab' aber auch nicht viel drau." Gespräch mit Kaiser Joseph in Wien 1783. (Allg. Mus. Ztg. XV. S. 667. Reichardt's Autobiographie.)

men. Er lebte sehr mäßig, bewegte sich gern im Freien und unterhielt sich zuweilen unter Freunden mit Kegelschieben. Griesinger erzählt uns auch (S. 29), daß Jagd und Fischfang in Ungarn seine Lieblingserholungen gewesen seien. So konnte er es nie vergessen, daß er einst mit einem Schuß drei Haselhühner erlegt habe, welche auf die Tafel der Kaiserin kamen. Weniger glücklich war er ein anderesmal mit einem Hasen, dem er nur die Ruthe abschoß; aber er tödtete zugleich einen Fasan, den sein Unglück in die Nähe führte, während Haydn's Hund, der den Hasen verfolgte, sich in einer Schlinge erwürgte. Reiten hatte er seit seinem Fall vom Pferde auf den Gütern des Grafen Morzin längst aufgegeben.[10]

Bei seinen Spaziergängen war Haydn auf den fürstlichen Park oder weiterhin, nach Süd und West, auf die weite, von der Kultur noch unbeleckten Pußta mit ihrem eigenthümlichen Gepräge, wie es nur im Ungarlande zu finden ist, angewiesen. Sei es nun der Blick auf unabsehbare sonnenerglühte Flächen, sei es der sternenflimmernde unermeßliche Horizont mit seiner erhabenen Stille: ein Gemüth wie es Haydn besaß, konnte für solche Eindrücke nicht unempfänglich bleiben. Sie mußten ihm einen Ersatz bieten für die aufreibenden Unruhen, die seine Stellung mit sich brachte, einen Ersatz für den Mangel häuslichen Glücks; sie mußten in ihm jene innere beseligende Ruhe erzeugen, die aus so manchen seiner andachterweckenden getragenen Sätze so vernehmlich zu uns spricht. Ist doch die ihn umgebende Natur stets von wesentlichen Einfluß auf den schaffenden Künstler. Wiederum mußte er sich in lautem Gegensatz zu solchen Momenten von der charakteristischen ungarischen Nationalmusik herumziehender Zigeuner angezogen fühlen, von der sich gleichfalls Nachklänge in seinen Werken vorfinden. — Sein Weg wird ihn wohl auch öfters zu seinen Verwandten geführt haben. Lebte doch seine verheirathete älteste Schwester Franziska im nahegelegenen St. Nicklo, und deren älteste Tochter Anna Maria als verheirathete Wirthin zu Uzkér; endlich in Esterház selbst die dort verheirathete Tochter seiner jüngeren Schwester Anna Maria. Diese Verwandten, meistens in ärmlichen Verhältnissen, unterstützte Haydn ohn' Unterlaß und natürlich ohne Wissen

---

10 Vergl. Bd. I. S. 194.

seiner Frau. Auch wurde er von ihnen, wie nicht minder von den Musikern und Sängern bei Taufen und Hochzeiten als Pathe oder Beistand selten umgangen; sah ihn doch die kleine Dorfkirche von Süttör oft genug als opferwilligen Zeugen. Trieb ihn der Verdruß außer Haus, so fand er reichen Ersatz in der Anhänglichkeit einer von ihm leidenschaftlich geliebten Freundin, einer Sängerin, der wir später begegnen werden.

Versuchen wir Haydn bei der Arbeit zu belauschen. Wie fromm-gläubig er sein Tagewerk begann, erfahren wir aus seinem eigenen Munde. Als ihn der durch seine volksthümlichen Lieder bekannte Componist Schulz im J. 1770 in Esterház besuchte, zeigte ihm Haydn zahlreiche fertige und noch unbekannte Arbeiten. Schulz erstaunte über deren Originalität wie auch über Haydn's Fleiß. Die Frage aber, wie er es anfange, so viele an Eigenheit so reiche Sachen zu componiren, nahm der echt altdeutsche Künstler in einem ganz andern Sinne als sie gemeint war und erwiederte mit rührender Naivetät: „Ja sehen Sie, ich stehe früh auf, und sobald ich mich angekleidet habe, fall' ich auf meine Kniee und bete zu Gott und zur heiligen Jungfrau, daß es mir heute wieder gelingen möchte. Hab' ich dann etwas gefrühstückt, so setze ich mich an's Clavier und fange an zu suchen. Find' ich's bald, dann geht es auch ohne viele Mühe leicht weiter. Will es aber nicht vorwärts, dann sehe ich, daß ich die Gnade durch irgend einen Fehltritt verwirkt habe und dann bete ich wieder so lange um Gnade bis ich fühle, daß mir verziehen ist.“[11] So erzählt auch Griesinger, daß sich Haydn völlig angekleidet des Morgens ans Clavier setzte und so lange phantasirte, bis er seinem Zweck entsprechende Ideen fand, die er sofort zu Papier brachte.[12] Die Nachmittagsstunden verwendete er dazu, die ent-

11 Nach Reichardt's Erzählung (Allg. Mus. Ztg. 1800. S. 173). Joh. Abraham Peter Schulz reiste damals als Begleiter der polnischen Fürstin Sapieha (Woiwodin von Smolensk), die er im Clavier unterrichtete. Reichardt erzählt auch, daß keiner der Künstler, die Schulz auf seiner Reise kennen lernte, so mächtig auf ihn gewirkt habe wie Haydn, dessen übergroße Bescheidenheit ihn anfangs in nicht geringe Verlegenheit setzte.

12 Nach Elßler's Aussage gegen Griesinger und Dies pflegte Haydn sein Phantasiren meistens im Baß abzuschließen. „Er arbeitete dann im Groben“, wie der treue Diener sich ausdrückte, und jetzt erst gestattete er den harrenden Fremden den Zutritt zu Haydn's Zimmer. Wie Elßler seine unbegrenzte Verehrung zu seinem Herrn zu bezeugen pflegte, sahen wir früher (Bd. I. S. 268).

worfenen Skizzen im Geiste so lange zu überdenken, bis Form und Entwickelung klar vor ihm standen; dann erst schrieb er die Arbeit sogleich rein und deutlich nieder, daher eine jede wie aus Einem Guß fertig in sich abgeschlossen erscheint und sich nur selten Correcturen vorfinden. „Das rührt daher, weil ich nicht eher schrieb, als bis ich meiner Sache gewiß war.“ Dieser Vorgang berichtigt zugleich die gewöhnliche Annahme, Haydn habe seine Werke „am Clavier componirt“. Das Clavier diente ihm vielmehr nur dazu, seine Ideen zu entfesseln, nicht aber zur Ausarbeitung — ein unkünstlerisches Verfahren, daß nur zu Stückwerk führt. „Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß anzupassen und zu souteniren. So suchte ich mir zu helfen und das ist es, was so vielen unserer neuen Componisten fehlt, sie reihen ein Stückchen an das andere, brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben: aber es bleibt auch nichts im Herzen sitzen, wenn man es angehört hat.“ — Bei seiner Art, am Clavier sein Gemüth, je nachdem er ernst oder heiter gestimmt war, anzuregen, war übrigens auch die Güte des Instrumentes von Einfluß, so daß es vorkam, daß er, wie schon früher erwähnt (Bd. I. S. 354), um besonders gut zu componiren, sich sogar ein neues Fortepiano kaufte. Sein Lieblings-Claviermacher war Wenzel Schanz, und wie sehr er sich gewöhnt hatte, seine Compositionen dem Charakter von dessen Instrumenten anzupassen, zeigen seine entschuldigenden Worte bei Übersendung eines Werkes an seine Verehrerin, Frau v. Genzinger. „Ich weiß, daß ich diese Sonate hätte auf die Art Ihres Claviers einrichten sollen, allein es war mir nicht möglich, weil ich es ganz aus aller Gewohnheit habe.“

Nach Obigem müssen wir jedoch nicht annehmen, daß Haydn ausschließlich das Clavier als Aushülfe zum Componiren diente. Im Geiste sammelte er vielmehr oft lange Zeit Ideen zu einer Arbeit, die nur des rechten Zeitpunktes ihrer Verwirklichung harrten. Als eine Symphonie, die Haydn seiner genannten Verehrerin zu ihrem Namenstage versprochen hatte, wegen überhäufter Arbeit für diesen Tag nicht zu Stande kam, versichert er: „Diese arme versprochene Sinfonie schwebt seit Ihrer anordnung stets in meiner Fantasie, nur einige (leyder) bishero nothdringende Zufälle haben diese Sinfonie noch nicht zur welt kommen

lassen." — Daß Haydn zuweilen in seinen Compositionen bestimmte Vorstellungen ausdrücken wollte, wurde oft versichert. Griesinger und Dies erzählen ebenfalls, daß ihnen Haydn von Symphonien sprach, in denen er moralische Charaktere geschildert habe, so z. B. im Adagio einer seiner ältesten, die er aber nicht anzugeben wußte, sei die Idee vorherrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen kein Gehör giebt. Die Gottheit (sagt Haydn später) habe er durch die Liebe und Güte ausgedrückt.[13] — Daß ihn häufig bestimmte Empfindungen drängten, ihnen durch künstlerisches Schaffen Ausdruck zu geben, lassen so manche Sätze seiner Instrumental-Werke vermuthen. Er selber sagt von einem Adagio, das er zu einer Sonate für Frau v. Genzinger neu componirt hatte: „Es hat sehr vieles zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bei gelegenheit zergliedern werde." Eben solche Sätze, in denen der Ausdruck der Ergebung, der feierlichen Ruhe vorwaltet, bilden den schreiendsten Contrast zu Haydn's nächsten Begegnissen im häuslichen Leben, dessen Fesseln sein Genius siegreich löste. Es ist (wie Otto Jahn so schön bemerkt[14]) „ein glänzender Beweis, wie die Kraft zu schaffen den Künstler vom Druck des Lebens frei macht und ihn in die Region des Schönen erhebt, in welcher allein das wahre Kunstwerk geboren wird".

Man würde irren, wenn man aus der großen Anzahl Compositionen, die Haydn schrieb, schließen wollte, daß ihm die Arbeit leicht von statten ging. Dies war keineswegs der Fall. Wie schon bemerkt (Bd. I. S. 365), sagte Haydn selbst, daß er „nie ein Geschwindschreiber war und immer mit Bedächtlichkeit und Fleiß componirt habe". Der Reichthum an immer neuen Ideen, der aus seiner Feder floß, hat von jeher Staunen erregt; nur höchst selten wird man auf Wiederholungen stoßen. Auf Melodie und namentlich auf volksliederartige Themen richtete er sein Hauptaugenmerk. „Es ist die Melodie welche der Musik ihren Reiz giebt (sagte er zu Kelly[15]) und sie zu erzeugen ist

13 Sollte hier etwa das eigenthümliche Recitativ der Symphonie C-dur »*Le Midi*« gemeint sein? Band I. S. 287 ist schon darauf hingewiesen.

14 Mozart, zweite Auflage (auf die auch weiterhin hingewiesen wird), Bd. I. S. 686.

15 *Reminiscences vol.* I. p. 190.

höchst schwierig; das Mechanische in der Musik läßt sich durch Ausdauer und Studium erlernen, doch die Erfindung einer hübschen Melodie ist das Werk des Genius und eine solche bedarf keiner weiteren Ausschmückung um zu gefallen; willst du wissen ob sie wirklich schön ist, singe sie ohne Begleitung.“[16]

Haydn war kein Pedant in Regeln; grammatikalische Freiheiten findet man häufig genug bei ihm und oft wiederholt er dieselbe Stelle absichtlich, um anzudeuten, daß er sie wirklich so gewollt habe. Über Albrechtsberger's Strenge, alle Quartenfolgen aus dem reinen Satze zu verbannen, äußerte er sich gegen Griesinger: „Was heißt das? die Kunst ist frei und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muß entscheiden, und ich halte mich befugt wie irgend Einer, hierin Gesetze zu geben. Solche Künsteleien haben keinen Werth; ich wünschte lieber, daß es Einer versuchte, einen wahrhaft neuen Menuett zu componiren.“ — Und gegen Dies: „Wenn ich etwas für schön hielt, so daß das Gehör und das Herz nach meiner Meinung zufrieden sein konnten und ich eine solche Schönheit der trockenen Schulfuchserei hätte aufopfern müssen, dann ließ ich lieber einen kleinen grammatischen Schnitzer stehen.“ Die gleiche Freiheit gestand er aber auch anderen ihm ebenbürtigen Componisten zu. Sein Urtheil über die unharmonischen Querstände in der Einleitung zu Mozart's C-dur-Quartett lautete kurz und bündig: „Hat Mozart es geschrieben, so hat er seine gute Ursache dazu.“

Einen wahren Widerwillen hatte Haydn gegen alles Ästhetisiren, und wer ihn von seiner Kunst nur reden hörte, hätte in ihm den großen Künstler kaum geahnt. Auch auf die Recensenten war er nicht gut zu sprechen. Als er davon hörte, daß ihm in einer seiner Compositionen eine falsche Quinte zur Last gelegt wurde, versetzte er ruhig: „Die Herren dünken sich wohl bei solchen Entdeckungen sehr weise; ach! wenn ich mich auf's Kritisiren verlegen wollte, wie vieles fände ich da zu tadeln.“ Gegen Neukomm äußerte er sich in seiner launigen Weise noch schärfer gegen ihre „spitzigen und witzigen Federn“. Wie er auf die Berliner Kritik zu sprechen war, haben wir aus seiner eigenen Lebens-

16 In ähnlicher Weise äußerte sich auch Mozart gegen Kelly über Melodie. (*Reminisc. vol.* I. p. 228.)

skizze gesehen.[17] Dagegen hoffte er, gerade auf dem Gipfel seines Ruhmes, in bescheidener Weise bei Übersendung seiner „Schöpfung" an Breitkopf, daß die Herren Recensenten sein Werk „nicht allzustreng anfassen und ihm dabei zu wehe thun mögen." Noch ein Jahr vor seinem Tode klagte er dem ihm besuchenden Musiker Nisle, daß ihn die Herren „oft hart mitgenommen hätten und daß es ihm überhaupt unmöglich geschienen, Alles zu befriedigen. Später jedoch (setzte er gelassen hinzu) beruhigte ich mich mit dem Gedanken: du willst schreiben, wie es dir das Herz diktirt, und ich befand mich wohl dabei."

Die Verdienste anderer Meister fanden bei Haydn jederzeit gerechte Anerkennung. Wie dankbar er stets des Nutzens gedachte, den er aus Phil. Emanuel Bach's Werken geschöpft, haben wir schon früher gesehen (Bd. I. S. 132); von Gluck und Händel sprach er mit der größten Verehrung (letzteren sollte er erst in London recht kennen lernen). Sein Verhältniß zu Mozart, der doch seine eigene Künstlerbahn durchkreuzte, war so einzig in seiner Art, daß es für alle Zeiten wie eine Leuchte der edelsten Charaktererscheinung dasteht. Wir werden darüber seinerzeit Ausführlicheres erfahren. Jüngere Talente wußte er durch sein Lob mündlich und schriftlich anzuspornen, verschaffte ihnen Verleger oder Anstellung, suchte ihnen durch seine Empfehlung den Beginn ihrer Laufbahn zu erleichtern und war ihnen überhaupt ein väterlicher Freund. So war es, wie wir schon gesehen (Bd. I. S. 228), mit den Mitgliedern seiner Kapelle; dann aber auch mit einer Reihe angehender Componisten, mit Gyrowetz, Pleyel, Eybler, seinem Pathen Weigl, Edmund von Weber, Andreas Romberg, Johann Fuchs (seinem späteren Nachfolger im Amt), Ignaz von Seyfried und vielen Andern, die wir noch kennen lernen werden.

Bei aller sonstigen Bescheidenheit war Haydn doch von gerechtem Selbstbewußtsein erfüllt. Er erkannte vollkommen, wie sehr er der Tonkunst förderlich war und wohl konnte er sich hierüber im Alter Griesinger gegenüber äußern: „Ich weiß es, daß mir Gott einen Antheil verliehen hat und erkenne es mit Dank; ich glaube auch meine Schuldigkeit gethan und der Welt durch

---

17 Band I. Beilage II. S. 382.

meine Arbeiten genützt zu haben; mögen nun Andere dasselbe thun."

Aber für ihn gab es keinen Stillstand im Vorwärtsschreiten seiner Kunst. Wie wäre es sonst möglich gewesen, daß er, bereits ein hoher Sechziger, in dem erwähnten Brief an Breitkopf schreiben konnte, es komme ihm vor, als ob mit der Abnahme seiner Geisteskräfte seine Lust und der Drang zum Arbeiten zunähme. „O Gott! (fährt er fort) wie viel ist noch zu thun in dieser herrlichen Kunst, auch schon von einem Manne, wie ich gewesen!" In ähnlichem Sinne hörte ihn später noch Griesinger sagen: Sein Fach sei grenzenlos; das, was in der Musik noch geschehen könne, sei weit größer als das, was schon darinnen geschehen sei. Ihm schwebten öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlaubten es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten. — Auch gegen Kalkbrenner äußerte er als alter Mann, wie traurig es sei, daß der Mensch sterben müsse, ohne erreichen zu können was er erstrebe: „In meinem Alter habe ich erst gelernt, die Blasinstrumente zu gebrauchen; nun da ich's verstehe, muß ich fort und kann es nicht anwenden." Mit Bewunderung und Hochachtung stehen wir vor einem Greis, der seinen Beruf so hoch achtet und stets nur die Verherrlichung desselben vor Augen hat. So wird auch hier der Ausspruch des Dichters zur Wahrheit: „Jahre lang bildet der Meister und kann sich nimmer genug thun."

Haydn's pekuniäre Lage entsprach gewiß nicht seinem hohen Werthe als Künstler und den an ihn gestellten Anforderungen, doch wird sie viel zu düster geschildert. Über seine Stellung als Kapellmeister sind wir schon unterrichtet; auch über die Verwerthung seiner Compositionen läßt sich vieles nachweisen. Allerdings fehlt uns bis zu Ende der 70er Jahre jeder Anhaltspunkt, ob Haydn irgend einen Nutzen zog aus seinen in Leipzig, Berlin, Speyer, Amsterdam, Paris und London erschienenen Compositionen. Nun aber ersehen wir in vielen Fällen, wie Haydn dabei verfuhr und wie er auch zu rechnen verstand. Fassen wir zunächst seine Verbindung mit Artaria ins Auge. Haydn erhielt z. B. für 3 Clavier-Trios jedes „wie gewöhnlich 10 #" (Ducaten) Honorar; für 12 Menuetts sammt Trios 12 #; für das bekannte Capriccio in C 24 # („der Preis ist etwas hoch",

beschwichtigt Haydn, meint aber, Artaria werde schon seinen Nutzen daraus schöpfen). Für 6 Claviersonaten (Trios) 300 Gulden. Für 6 Streichquartette (1784) willigt Haydn in die zugesagten 300 Gulden, obwohl er „jedesmal mit der Pränumeration mehr denn 100 # erhielt, welche mir auch Herr Willmann (in Paris) zu geben versprach". Für die nächstfolgenden 6 Quartette (1788) „bleibt der alte Preis von 100 #".[18] — Dies waren für jene Zeit immerhin ansehnliche Honorare, obwohl auch Haydn sich einmal gegen Artaria äußerte, daß er „nicht hinlänglich bezahlt sei" und er daher trachten müße, sobald die Stücke gestochen seien, noch einigen Gewinn zu erzielen, da er dazu mehr Recht habe als die Unterhändler. Schade, daß wir über die Honorare für Symphonien (die „englischen" kommen hier nicht in Betracht) so wenig erfahren, nur von den 5 Ouverturen (als Symphonien bezeichnet) wissen wir, daß sie Haydn an Artaria für 25 # überließ, obwohl „ich für diese 5 Stück von einem andern Verläger 40 # haben könnte". Von Gesangswerken ist nur das Honorar für die ersten 12 Lieder bekannt; es betrug 12 # (Haydn hatte anfangs 30 # begehrt). Da es einem Verleger in jener Zeit des Nachdrucks darum zu thun sein mußte, soviel wie möglich sich zu schützen, so suchte er sich vor allen Dingen des Componisten zu versichern. Zwei Vollmachten liegen in dieser Hinsicht bei Artaria vor: Haydn verpflichtet sich 1790 das Original-Manuscript von 3 Clavier-Trios an ihn mit allen Rechten des alleinigen Eigenthumsrechtes für 135 Gulden zu überlassen und solle Haydn nicht befugt sein, „selbe weder hierorts noch anderwärts an Andere zu geben". Ebenso war es mit 12 Redoutt-Mennetts sammt Trios (1792), wofür Haydn 24 #, also das doppelte des obigen Preises, erhielt. — Kurz nach Artaria (1780) trat Haydn in Verbindung mit Paris (Willmann, Nadermann, Sieber), wohin er seine Symphonien, Quartette und Clavierstücke ebenfalls gut verkaufte; nicht minder mit London (Forster, an den er im Jahre 1786 verschiedene Werke für 70 Pf. Sterling verkaufte, mit Longman & Broderip und mit Bland). Es waren dies, wohl zu beachten, häufig dieselben Werke, aus denen er also dreifachen Nutzen zog. Ob

---

18 Soviel erhielt auch Mozart für seine 6, Haydn gewidmeten Quartette, gedr. bei Artaria. (Jahn, Mozart, Bd. I. S. 734.)

er aus seinen Opern, die doch auch auswärts häufiger gegeben wurden, als man annimmt, einen nennenswerthen Gewinn erzielte, ist sehr fraglich. Sie waren übrigens, wie ja auch die Symphonien, im Dienste des Fürsten geschrieben, der seinem Kapellmeister freie Hand ließ, mit ihnen nach Belieben zu verfügen — ein nicht zu unterschätzender Umstand. — Wenn trotzdem Dies behauptet, Haydn's Noth habe bis zum 60. Lebensjahre gedauert, so ist dies jedenfalls übertrieben. Noch weiter geht Griesinger, indem er sagt, daß Haydn bis dahin (bis zur Abreise nach London) seine meisten Compositionen entweder gar nicht oder nur sehr mittelmäßig bezahlt wurden, was schon obige Daten widerlegen. Griesinger meint auch, daß Haydn vor der Abreise noch kaum 2000 Gulden eigenes Capital hatte. Dieses dagegen können wir ihm aufs Wort glauben uud eher bezweifeln, ob er überhaupt so viel hatte; denn wir dürfen uns nur daran erinnern, welches Regiment zu Hause seine Frau führte; wie häufig Haydn in die Lage kam, seine armen Verwandten unterstützen zu müssen, wie er an einen derselben, einem ausgesprochen liederlichen Gesellen, nach und nach über 5000 Gulden verschwendete. Dazu sein Bruder Johann, den er jährlich ins Bad schickte und ihn ohn' Unterlaß unterstützte und überdies noch eine unselige Liebe zu einer Sängerin, die seine Leidenschaft durch 20 Jahre auszunutzen verstand. Wir sahen (Bd. I. 225), daß Haydn selbst den Vortheil anerkannte, immer ein Orchester zur Hand zu haben; es war ihm eine lebendige Partitur, in der er nach Belieben streichen und hinzusetzen konnte. Er übergab wohl auch selten eine Arbeit zum Druck, ehe er sie dieser sichersten Prüfung unterzogen hatte. So bemerkt er ausdrücklich, eine Serie Symphonien an Artaria abschickend: „Ich habe sie selbst mit meinem Orchester probirt". Ein anderesmal: „Die Quartette, so ich eben heute abspielen ließ, werde ich Ihnen senden". — In Ermangelung eines eigentlichen Publikums hatte Haydn um so mehr auf die Anerkennung seines Orchesters Gewicht zu legen, dessen Theilnahme ihm der belebende Quell für sein künstlerisches Schaffen sein mußte. Und gewiß waren es für ihn selige Stunden wahrer Befriedigung und Genugthuung, wenn er die gewünschte Wirkung eines neuen Werkes aus den Mienen seines Häuflein Unterthanen ablesen konnte. Hatte er dann auch seines Fürsten Sinn getroffen, so war sein Werk nicht umsonst gethan und

höher und immer höher trieb es ihn, die selbst geschaffenen Pfade zu erweitern und zu befestigen. Gleich Michael, seinem Bruder, äußerte sich auch Abt Vogler gar oft, daß Haydn wohl um nichts so sehr zu beneiden sei, als um seine Stellung, in der er bei seinen Talenten ein großer Mann habe werden müssen. Wohl fühlte sich dieser im Ganzen auch glücklich in derselben und hörten wir schon (Bd. I. 225), wie er sich darüber äußerte und versicherte, nur so habe er original werden können.

Gleichwohl kamen Stunden, in denen er die Schattenseite seiner Lage nur zu sehr fühlte. Seiner Sehnsucht nach Italien, welche der Fürst stets zu beschwichtigen wußte, wurde schon früher (Bd. I. 223) gedacht. Ein Blick in seine Briefe verräth uns noch gar Manches. Mit seiner Klage gegen Artaria (bei Gelegenheit seiner Opern): „mein Unglück ist nur mein Aufenthalt auf dem Lande" läßt er durchblicken, wie er überzeugt war, viel mehr bekannt zu werden, wenn er in der Stadt leben könnte. Artaria auf seine Ankunft in Wien vertröstend, lesen wir ferner, wie er zu Zeiten seine ganze Abhängigkeit empfand. „Das größte Hinderniß in allem ist der lange Aufenthalt meines Fürsten in Estoras, ohngeachtet derselbe sehr wenig Unterhaltung hat, indem die Hälfte des Theaters theils krank theils abwesend ist: Sie können sich darnach vorstellen, wie ich stets sorgen muß Hochdenselben zu unterhalten." Von seiner „Einöde" aus schüttet er sein Herz noch offener aus in den Briefen an seine verehrte Freundin von Genzinger. Da hören wir (Mai 1790), daß, so oft auch der Fürst sich von Esterház entfernt, Haydn nie die Erlaubniß erhalten kann, nur auf 24 Stunden nach Wien gehen zu dürfen. „Es ist kaum zu glauben und doch geschieht diese weigerung auf die feinste arth, und zwar auf solche, daß ich außer stand gesetzt werde, die Erlaubniß zu begehren". Und in demselben Briefe bittet er die Freundin, ihn „mit dero so angenehmen Briefwechsel zu trösten, indem mir dieser zur aufmunterung in meiner Einöde meines öftern sehr tief gekränkten Herzens höchst nothwendig ist. O könnt ich nur eine Viertelstunde bey Ihro Gnaden seyn, um meine widerwärtigkeiten auszuschütten und von Euer Gnaden Trost einzuhauchen. Ich unterliege bey unserer dermahligen Regierung vielen Verdrießlichkeiten, welche ich aber hier mit stillschweigen übergehen muß. Der einzige Trost, so mir noch übrig bleibt, ist daß ich Gott lob,

gesund, und thätige Lust zur arbeith habe". Und einen Monat später mehrt sich der Trübsinn: „Nun trifft es sich abermahl, daß ich zu Hauß bleiben muß. was ich dabey verliehre, können sich Euer Gnaden selbst einbilden. es ist doch traurig, immer Sclave zu seyn: allein, die Vorsicht will es. ich bin ein armes geschöpf! stets geplagt von vieler arbeith, sehr wenige erholungsstunden. Freunde? was sag ich — einen ächten? es giebt ja gar keine ächten Freunde mehr — eine Freundin? o ja, es mag wohl noch eine seyn. Sie ist aber weit von mir. I nun, ich unterhalte mich in gedanken; Gott segne Sie, und mache, daß Sie auch meiner nicht vergesse!" — Und noch von London aus zittert die wehmüthige Saite nach. Das Bild von Esterház tritt vor Haydn und inmitten der schönsten Natur und einer Familie „die der Genzingerschen gleichet", macht Haydn seinem gepreßten Herzen Luft. „O meine liebe, gnädige Frau! wie süß schmeckt doch eine gewisse Freyheit; ich hatte einen guten Fürsten, mußte aber zu Zeiten von niedrigen Seelen abhangen. Ich seufzte oft um Erlösung, nun habe ich sie einigermaßen: ich erkenne auch die Gutthat derselben, ohngeachtet mein Geist mit mehrer arbeith beschwert ist. Das Bewustseyn, kein gebundener diener zu seyn, vergütet alle mühe; allein so lieb mir diese Freyheit ist, so gerne verlange ich bei meiner zurückkunft im Fürst Esterházischen Dienst zu seyn, blos meiner armen Familie wegen."

Also doch wieder zurück zu seinem Fürsten! Allerdings, aber gewiß nicht mehr nach Esterház, dessen Tage damals auch vorüber waren. —

Die Ereignisse daselbst während eines vollen Vierteljahrhunderts werden nun in ihrer Reihenfolge an uns vorüberziehen. Dazwischen fallen wohl einige nicht unwichtige Ausflüge Haydn's nach Wien, wie auch die nach Band I weitergeführte musikalische Chronik der alten Kaiserstadt. Die Gesammt-Signatur bleibt für uns aber dennoch „Esterház" — der Ort, wo Haydn den Hauptgrund zu seiner künstlerischen Ausbildung legte, mithin der bedeutungsvollste Zeitabschnitt seines Lebens, der uns gerade hier bis jetzt die empfindlichste Lücke bot. Daher sagt auch Otto Jahn mit Recht:[19] „Die Popularität Joseph Haydn's beruht auf den Werken der letzten zwanzig Jahre seines Lebens; wir kennen ganz

---

19 Beethoven und die Ausgabe seiner Werke. S. 6.

vorzugsweise den nachmozartischen Haydn; der aufstrebende Haydn, der die Instrumentalmusik befreite und aufbaute, ist so gut wie verschollen, wenn man von einer Anzahl seiner früheren Quartette absieht". In gleicher Weise äußerst sich Jahn zur Zeit, da er bemüht war, das Material für seine beabsichtigte Haydn-Biographie zu sammeln, in einem Briefe an den ihm befreundeten verdienstvollen Musikfreund Leopold Edler von Sonnleithner in Wien: „Die schwierige Aufgabe ist es, den heranwachsenden und sich ausbildenden Haydn darzustellen, da man von diesem und den obwaltenden Verhältnissen und Einflüssen bis jetzt so gut, wie gar nichts weiß. Der Haydn, den alle kennen, ist nicht Mozarts Vorgänger, sondern sein Zeitgenosse und Nachfolger. Das wissen Sie freilich so gut wie ich".

Die ersten Jahre, die Haydn mit seiner Kapelle in Esterház zubrachte, bieten uns nur wenige bemerkenswerthe Momente. Die luxuriöse Ausstattung des Schlosses konnte nur allmälig vor sich gehen und größere Festlichkeiten verboten sich somit von selbst; die Complettirung des Sänger- und Orchester-Personals erforderte Zeit; Haydn hatte somit den Vortheil, sich der Composition mit genügender Muße hingeben zu können.

Sein erstes dramatisches Werk nach *Acide* (Bd. I. 232) war die zweiactige Buffo-Oper *La Canterina* (die Sängerin), in Haydn's Original-Partitur als *Intermezzo* bezeichnet. Sie wurde im Carneval 1767 aufgeführt, „um die K. Hoheiten zu unterhalten". Wo aber die Aufführung stattgefunden, bleibt dahingestellt; weder im Wiener Diarium noch irgendwo ist derselben erwähnt. Vermuthlich war es vorerst nur eine Salon-Aufführung. Das bei Joh. Mich. Landerer in Preßburg gedruckte Textbuch[1] nennt folgende Personen:

Don Pelagio, maestro di capella . . . . *Carlo Friberth.*
Gasparina, canterina . . . . *Maria Anna Weigl.*
Apollonia, finta matre di Gasparina . . *Barbara Dichtler.*
Don Ettore, figlio d'un mercante . . . . *Leopoldo Dichtler.*

---

1 *La Canterina, opera buffa, representata nel tempo di carnevale per divertimento delle Loro Altezze Reali.*

Die Handlung, die sich im Studierzimmer der Sängerin Gasparina abspielt, läßt sich in wenigen Worten skizziren. Der Kapellmeister und ein Kaufmannssohn bewerben sich gleichzeitig um die Gunst der Sängerin, der ihre Schein-Mutter stets die Lehre vor Augen hält, die Situation auszunutzen. Gasparina versteht sich so wohl auf diese Ermahnung, daß keiner der Liebhaber ins Klare kommt, wer der Bevorzugte ist, indem die Diva noch am Schlusse der Handlung nach regelrecht fingirter Ohnmacht wegen vorgeblicher Kränkung mit demselben Lächeln von dem Einen die Börse, von dem Andern Diamanten und Ringe als kräftigende Hausmittel entgegennimmt.

Die Composition dieser Oper fällt übrigens, wie das Autograph bezeugt, noch ins Jahr 1766. — In demselben Jahre entstand auch Haydn's 4. Messe, Es-dur [2] (I. 4),[3] die bis dahin umfangreichste, in der auch die Orgel obligat eingeführt ist. Ihr Titel lautet nach Haydn's Entwurf-Katalog: *„Missa solennis ad honorem Beatissimae Virginis Mariae" dal Giuseppe Haydn* 1766. In Haydn's Handschrift ist die Messe vom *Sanctus* an vorhanden; das Kyrie wurde von Artaria im Jahre 1835 an einen russischen Edelmann abgegeben. An diese Messe reiht sich ihrem inneren Gehalt nach unmittelbar der im Jahre 1768 componirte *Applausus* an und ist namentlich die Behandlungsweise, hier des Claviers, dort der Orgel, unverkennbar ein- und derselben Zeit angehörig.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre (1767):

2 Symphonien (a. 1, 2). No. 2 Autograph. No. 1 in Abschrift erschienen,[4] aber zweifellos gleichzeitig mit 2 früher erwähnten Symphonien (Bd. I. S. 245 und 288) entstanden und wie jene eher als *Divertimento concertante* zu bezeichnen. Somit hätten wir in diesen 3 Stücken den Tag in seinen Abstufungen — Morgen, Mittag und Abend vor uns, womit dem Wunsche des Fürsten, der freilich auf „vier Tageszeiten" reflektirte (Bd. I. S. 229) entsprochen war.

---

2 Über die erste Messe siehe Bd. I. S. 123 f. und 358 f., 2. u. 3. Messe Bd. I. S. 361 f.

3 Die arabischen Lettern beziehen sich stets auf die Noten-Beilage.

4 Bezieht sich auf das genannte Jahr, sowie die weiterhin vorkommende Bezeichnung „vorhanden" besagt, daß das Werk im genannten Jahre in Abschrift existirte, ohne Rücksicht darauf, ob und wann dasselbe später in Abschrift oder im Druck erschien.

Divertimento a tre, für Waldhorn, Violine und Violoncell (c. 1) in Autograph vorhanden.

2 Claviersonaten (f. 1. 2). No. 1 in Abschrift erschienen; No. 2 Autograph.

Als dritte italienische Oper componirte Haydn *Lo Speciale* (der Apotheker), deren Aufführung im Herbst 1768 stattfand. Das gedruckte Textbuch[1] nennt folgende Mitwirkende:

Sempronio, speziale	*Carlo Friberth.*
Mengone, uomo di spezieria	*Leopoldo Dichtler.*
Griletta, pupulla sotto tutela di Sempronia	*Maddalena Spangler.*[2]
Volpino	*Barbara Dichtler.*

Die Handlung, eine der bessern, spielt in einem Apothekerhause, theils im Laden selbst, theils in einem Zimmer und im inneren Hofraume. Sempronio, ein schon bejahrter Mann, strebt danach seine Mündel Griletta zu heirathen. Zu Rivalen hat er zwei junge Leute, Mengone und Volpino, von denen Ersterer ohne Kenntniß des Geschäfts sich von Sempronio als Ladendiener aufnehmen läßt, um desto sicherer zum Ziele zu gelangen. Beide suchen den eifersüchtigen Vormund, einen Zeitungsnarren, der sich mehr für Indien, Persien und die Türkei als für sein Geschäft interessirt und immer Zirkel und Compaß zur Hand hat, um den Erdball mit einer neuen Ländereintheilung nach seinem Sinn zu beglücken, von dieser schwachen Seite beizukommen und schließlich trägt Mengone den Sieg davon. — Trotz der einfachen scenischen Beihülfe wickelt sich die gut gegliederte Handlung unterhaltend ab und bietet wirksame und für den Componisten dankbare Momente. Jeder Act schließt in erhöhter Lebendigkeit mit einem hübschen Finale, in dem die Charakteristik der einzelnen Personen scharf hervortritt. Namentlich bieten die zwei letzten Actschlüsse, in denen die jungen Leute (im zweiten als Notare, im dritten als Türken verkleidet) den alten Narren zum Besten haben, ein belustigendes Spiel. Wir werden der Oper nochmals, aber in Wien begegnen. —

Die zweite größere Cantate Haydn's entstand im Jahre 1768; die erste haben wir schon früher (Bd. I. S. 243) kennen gelernt. Wie dort ein Fürst gefeiert wurde, so war hier der Held ein geistlicher Würdenträger. In seinem ersten Entwurf-Katalog notirte Haydn dies Werk als „*Applausus* in lateinischer Sprache bei Gelegenheit einer Prälatenwahl in Kremsmünster“ (eine Bene-

---

1 *Lo Speziale, dramma giocoso da rappresentarsi a Esterhàz nel teatro di S. A. il Principe Esterhàzy de Galantha etc. etc. nell' autunno dell' anno 1768.*

2 Nachmals verehelichte Friberth, siehe Band I. S. 271.

diktiner-Abtei in Ober-Österreich); im Hauptkatalog hat Haydn auf das Werk vergessen. Die Genesis dieses Applausus ist in ein mysteriöses Dunkel gehüllt. Abgesehen von Haydn's nicht zutreffender Bemerkung[1] werden noch andere geistliche Stifte (Zwettl, Melk, Göttweig) als Urheber genannt. Die Wahrscheinlichkeit für Zwettl lag um so näher, als hier die autographe Partitur und die geschriebenen Auflagstimmen vorhanden waren, die in den Jahren 1832 und 35 als Geschenk in den Besitz des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gelangten. Doch auch Zwettl hatte im Jahre 1768 keine Prälatenwahl; dort stand Rainer I. dem Stift als Abt seit 1747 vor, hielt 1775 seine Jubiläumsfeier und starb ein Jahr darauf; die Cantate könnte also nur etwa zu seinem Namens- oder Geburtsfeste bestimmt gewesen oder auch dorthin ausgeliehen worden sein. Auch Melk trefft nicht zu, denn dort regierte Abt Urban II. von 1763—1785. So bleibt nur noch das uns schon wohlbekannte Benediktiner-Stift Göttweig, wo wir zutreffenden Umständen begegnen, denn der 7. August 1768 war hier der Installationstag des Abtes M a g n u s K l e i n (gest. 1783). Der gleichzeitige Prior, P. Urban SchauTögl,[2] der das Textbuch zu einer, bei Gelegenheit der Sekundiz des jubilirten Abtes Odilio Piazol am 29. Juni 1766 aufgeführten lateinischen Oper geliefert hatte,[3] dürfte wohl auch der Verfasser des Textes zu unserer lateinischen Cantate gewesen sein. Schauögl, der mit musterhafter Genauigkeit ein Tagebuch führte, erzählt auch die Feier am Vorabend der Installirung des Abtes haarklein, mit der Bemerkung endigend, er wolle dem Festtage selbst eine besonders genaue Beschreibung widmen. Er ließ nun einige Blätter leer, um sie nachträglich auszufüllen und führte das Diarium weiter, aber — *habent sua fata libelli* — die versprochene Beschreibung ist uns der würdige Prior schuldig geblieben!

Bei der Bestellung des Werkes wurden weder die vorhandenen Sänger, noch, wie aus Obigem zu ersehen, Ort und Zeit

1 Eine Prälatenwahl konnte 1768 im Stifte Kremsmünster nicht stattgefunden haben, denn Berthold Vogl war daselbst Abt von 1759—1771.

2 Er wurde 1769 zum Abt des, seit 1715 Göttweig incorporirten (seit 1878 selbstständigen) ungarischen Stiftes Zala Apáti gewählt und starb 1773.

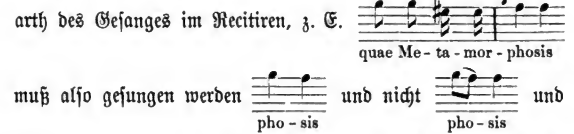
3 Die Musik war von dem Weltpriester Joh. Georg Zechner. (Wiener Diarium 1766, No. 54).

genannt, wo und wann dasselbe aufgeführt werden sollte, worüber sich Haydn bitter beklagte. Dennoch widmete er der Ausarbeitung ungewöhnlich viele Mühe und legte sogar bei Einsendung der Original-Partitur eine schriftliche Weisung bei, die jenem ihm unbekannten Dirigenten beim Einstudieren des Werkes zur Richtschnur dienen sollte. Es ist ein stark vergilbtes Blatt in großem Format, zwei Seiten ausfüllend und durchaus in Haydn's schon damals so zierlicher Handschrift.

Haydn schreibt: „Weilen Ich bey diesen *Applaus* nicht selbst zugegen seyn kan, habe ein und andere Erklärungen vor nöthig gefunden und zwar" — und nun folgen in zehn Absätzen Anleitungen, deren Umständlichkeit beweisen, wie sehr es Haydn darum zu thun war, daß das Werk bei der Aufführung auch einen guten Eindruck mache. Seine Bemerkungen lassen zudem erkennen, welches Gewicht er auf gewisse Einzelheiten bei der Ausführung seiner Compositionen legte. Im Eingang bittet er, daß bei allen Arien und Recitativen das Tempo genau beachtet werde und, da der ganze Text applaudirend, ein und das andere Allegro und Recitativ etwas schärfer wie gewöhnlich zu nehmen sei. Weiterhin ersehen wir, daß Haydn dem Werk eine Symphonie (wahrscheinlich eine ältere) zur Einleitung beigelegt hatte. „Wenn mir der Tag der Production bewußt wäre, wurde vielleicht bis dahin eine neue Sinfonie überschicken". — Bei den Recitativen solle das Accompagnement erst eintreten, wenn der Sänger den Text fertig gesungen, „denn es würde sehr lächerlich seyn, wenn man dem Sänger das worth vom Mund herabgeigete". Bei dem Worte *Metamorphosis* hatte Haydn Zweifel in der Betonung. Er bemerkt: „Unsere Gelehrten in Eisenstadt, deren zwar sehr wenige", disputirten, ob bei dem Worte *Metamorphosis* die vorletzte Sylbe kurz oder lang sein müsse; ungeachtet aber im italienischen *Metamòrfosi* gesagt wird, habe er sich doch der lateinischen Betonung (*Metamorphōsis*) bedient.[4] Ferner: Es sollen die verschiedenen Zeichen nach ihrem Werthe wohl beachtet werden „dan es ist ein sehr großer unterschied zwischen *piano* und *pianissimo*, *forte* und *fortissimo*, zwischen *crescendo* und *forzando* und dergleichen." Haydn dringt auch

4 Haydn hatte auch wirklich in der Singstimme anfangs die italienische Betonung gewählt, dieselbe aber durch die lateinische ersetzt.

auf Befolgung der „sogenannten Ligaturen, als eine der schönsten Figuren in der Musik", die von manchen Geigern „jämmerlich geschändet werden", worüber er sich in verschiedenen Akademien genug geärgert habe. Es sollen auch immer ihrer zwei die Viola spielen, da die Mittelstimme in manchen Fällen besonders hervortreten muß; „man wird auch in allen meinen Compositionen sehen daß selbe selten mit dem Baß anhergehet". Ferner müsse es der Copist so einrichten, daß nicht Alle zu gleicher Zeit umwenden müssen „dan dieses nimmt bey einer schwach besetzten *Music* viele Krafft hinweg". Haydn empfiehlt auch „denen zwey Knaben (Solostimmen) eine gute Aussprache, „langsam in Recitativen, damit man jede Sylbe verstehen kann, ingleichen die arth des Gesanges im Recitiren, z. E.



muß also gesungen werden ... und nicht ... und auf solche arth in allen Fällen". Noch eine Bemerkung verdient Erwähnung: „In der Sopran-Aria kan allen fahls der Fagot ausbleiben, jedoch wäre es mir lieber, wan selber zugegen wäre, zu mahlen der Baß durchaus *obligat*, und schätze jene *Music* mit denen 3 Bässen, als Violoncello, Fagot und Violon, höher als 6 Violon mit 3 Violoncells, weil sich gewisse Passagen hart distinguiren". Haydn verhofft 3 oder 4 Proben von dem ganzen Werk und wendet sich schließlich besonders an die „Herren *Musicis* um meine und Ihre eigene Ehre zu befördern, Ihren möglichsten Fleiß anzuwenden: Sollte ich etwa mit meiner arbeith den Geschmack derselben nicht errathen haben, ist mir hierinfals nicht übl zu nehmen, weil mir weder die Persohnen, noch der Orth bekannt sind; die Verhellung dessen hat mir in wahrheit diese arbeith sauer gemacht; übrigens aber wünsche ich, daß dieser *applausus* sowohl dem Herrn Poeten und denen verehrten Herrn Tonkünstlern, als auch dem hochlöblichen *Auditorio* gefallen möge, der ich mit größter *Veneration* allerseitig geharre

dero gehorsambster Diener

Giuseppe Haydn: Maestro di Cap. di Sua Alt: Sere: Prencipe d'Estorházy.

Haydn hat auf dem letzten Blatt seiner umfangreichen Partitur, Hochformat (173 Seiten) folgendes Chronogramm beigefügt:

hVnC appLaVsVM feCIt Ioseph haIDn.

Zum Schlusse folgt dann noch eine der von ihm stets beachteten Formeln:

Finis. O: A: M: D: G: et B: V: M.[5]

Der lateinische Text des *Applausus* führt die vier Cardinal-Tugenden vor: *Temperantia*, *Justitia*, *Fortitudo*, *Prudentia* (die Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Thatkraft und Klugheit) von den heiligen Vätern als die vier Eckfteine jedes geistlichen Hauses bezeichnet; außerdem *Theologia* (die Theologie) personificirt. Diese allegorischen Personen besingen das geistliche Gemein-Leben wie es in den Klöstern gehalten wird, preisen die Hochherzigkeit des Vorstehers und schließen mit der Bitte: Der Himmel möge ihr Haus mit gnädigem Wohlwollen in seinem Bestande schützen. —

Die umfangreiche Partitur des *Applausus* scheint Haydn keine Zeit zu weiteren Arbeiten gelassen zu haben; dafür zeigt sich das Jahr 1769 um so ersprießlicher. Wir haben folgende Compositionen zu notiren:

4 Symphonien (a. 3. 4. 5. 6), in Abschrift erschienen.
6 Streichquartette (d. 21—26), in Abschrift erschienen.
2 Violinconcerte (e. 1. 2), in Abschrift erschienen. Nr. 1: »*fatto per il Luigi*« (Tomasini).
1 Clavier-Trio (h. 1), in Abschrift erschienen (ursprünglich mit Begleitung von Baryton und 2 Violinen (vergl. Bd. I. S. 257. Anm. 48).

Den 6 Quartetten gehen Nr. 19 und 20 voraus, die sich den früheren 18 (Bd. I. S. 334) anschließen. Die bisher beobachtete Reihenfolge ist zwar hierdurch gestört, allein, der Schnitt mußte endlich doch einmal geschehen. Dazu berechtigt folgendes: Nr. 20 kann nur gleichzeitig mit den ersten Nummern entstanden sein. In Haydn's Entwurf-Katalog steht dazu die Bemerkung:

---

5 *Omnia ad Majorem Dei gloriam et Beatissimae Virgini Mariae.* (Vergl. Bd. I. S. 229.)

„Ein nicht gestochenes Quartett“, was aber nicht zutrifft; im Haupt-Katalog ist es unter die Divertimenti (wie Haydn ja auch früher die Quartette benannte) aufgenommen. Es erschien, wenn auch nur in Abschrift, bei Breitkopf im J. 1765 als Nr. 6 von 8 Quartetten; ferner gestochen in der *Collection Sieber, livre IV* und zwar zusammen mit Nr. 19, dem im J. 1786 bei Hoffmeister in Wien einzeln veröffentlichten Quartett D-moll [1]. Dieses, so störend in die chronologische Folge des Quartetts eingreifende kleine Werk gehört seinem Werth nach ebenfalls zu den ersten 18 Nummern. Die hier festgestellte Reihenfolge der Quartette ist übrigens schon in der erwähnten Ausgabe von Sieber in Paris und von Sauzay in seinem Werk »*Etude sur le quatuor*« (p. 44) eingehalten. —

Es war beiläufig im Jahre 1770, daß Haydn, vom hitzigen Fieber ergriffen, das Bett hüten mußte. Er genaß wohl allmälig, allein auch jetzt noch hatte ihm der Arzt aufs strengste jede Beschäftigung mit Musik verboten. Diese Zeit wurde dem an die Arbeit gewohnten Manne zur Qual. Die mechanische Handarbeit, das Notenschreiben, konnte der Arzt allerdings verhindern, nicht aber die geistige Thätigkeit. Gerade jetzt, wo er ungestört war, ließ er der Phantasie freien Lauf. In einem solchen Momente packte ihn plötzlich die Arbeitslust, die Idee zu einer neuen Sonate nahm ihn gefangen. Aber wie sollte er unter den Argusaugen seines strengen Weibes das Verbot des Arztes umgehen? — Da, im rechten Augenblicke, ertönte vom nahen Dorfe Süttör herüber die Kirchenglocke. Haydn segnete den Sonntag und den Mann, der die Glocken erfand und drängte die Frau, in der Kirche für ihn zu beten und als sie fort war, schickte er auch die überwachende Magd auf den entlegendsten Ort, der ihm eben einfiel. Endlich allein, eilte er zu seinem lieben Clavier; in raschen Skizzen lag der erste Satz der Sonate auf dem Papier und als die Frau zurückkehrte, fand sie ihren Gemal, wie sie ihn verlassen hatte, fromm und folgsam wie ein Kind mit der unschuldigsten Miene von der Welt in den Federn. Noch in seinen

1 Bekannt als opus 8 und eingereiht zwischen die 6 sogenannten „Russischen“ opus 33 und die 6 Quartette opus 50.

alten Tagen rühmte sich Haydn gegen seinen Freund Griesinger, dem wir diese Anekdote verdanken,[1] seiner damaligen Schlauheit. Welche Sonate dies aber gewesen, vermochte Haydn nicht anzugeben, nur erinnerte er sich der Vorzeichnung mit fünf Kreuzen, eine Sonate, die wir vergebens bei ihm suchen und die demnach verschollen ist.

Im März 1770 finden wir Haydn mit der fürstlichen Kapelle in Wien, um seine schon erwähnte Oper *Lo Speciale* aufzuführen, aber nicht im Theater, sondern in einem Privathause bei Gottfried Freiherrn von Sumerau[2], dem Eigenthümer desselben. Es lag in der damals noch spärlich bebauten Vorstadt Mariahilf, Hauptstraße Nr. 12 (Schild: „zum weißen Stern"). Freiherr von Sumerau, ein damals noch junger Mann von 28 Jahren, war mit Clara von Hagen vermählt, bekleidete nie ein öffentliches Amt und starb in seinem Hause 1787, 21. Dec. im 45. Lebensjahre. Was die Veranlassung zu der Opernvorstellung bot, die sogar in Form einer Akademie wiederholt wurde, ist nicht bekannt. Es war das erstemal, daß die fürstliche Kapelle sich vollzählig in Wien producirte und der Erfolg war ein ehrenvoller. Wir lesen darüber im Wiener Diarium Nr. 24: „Als eine besonders angenehme Nachricht hat man hier nicht unangemerkt lassen wollen, daß jüngst abgewichenen Mittwochs den 22. dieses in der Behausung des (Titl.) Herrn Barons von Sumerau nächst Maria Hilf ein von dem fürstlichen Esterhasischen Kapellmeister Herrn Joseph Hayden in die Musik gesetztes Singspiel, der Apotheker genannt, von den sämmtlichen Fürst Esterhasischen Kammervirtuosen diesen Tag aufgeführet und den darauf gefolgten Donnerstag auf hohes Begehren in Gestalt einer musikalischen Akademie, und im Beysein vieler hoher Herrschaften, mit ganz besonderem Beyfall wiederholt worden, eine Sache die gedachten Herrn Ka-

---

1 Biogr. Notizen, S. 27.

2 Kommt auch in der Schreibart Sommerau vor. Ant. Theodor, Hof-Kammerath und Cameral-Referendar, Vogt zu Alten-Sumerau (Dorf in Österreich o. d. Enns) wurde wegen uralt-adeligen und ritterlichen Geschlechtes 1745 in den Reichs- und erbländischen Freiherrnstand erhoben. Anton Thaddäus war Vorderöster. Regierungs- und Kammer-Präsident. (Vergl. öst. Adels-Lexicon v. Mühlfeld, 1822, S. 89, 106; ditto v. Hellbach, 1826, Bd. II. S. 500; Genealog. Tasch. d. freih. Häuser, Gotha 1848, S. 455; Neues allg. deutsch. Adels-Lex. von Prof. Dr. E. H. Kneschke 1870. S. 44 2c. 2c.)

pellmeister Hayden, dessen große Talente allen Musikliebhabern zu Genüge bekannt sind, wie nicht minder den obgedachten sämmtlichen Virtuosen zur vorzüglichen Ehre gereichet". —

Im September dieses Jahres wurde in Esterház das Fest der Vermählung der Gräfin von Lamberg (Nichte des Fürsten) mit dem Grafen Poggi gefeiert. Dem Wiener Diarium wurde eine Beschreibung der Festtage von Oedenburg aus zugeschickt, der wir Nachstehendes entnehmen. Sonntag den 16., Nachmittags 5 Uhr verfügte sich das Brautpaar in Begleitung des Fürsten Esterhazy und Gemalin und zahlreichen eingeladenen Cavalieren und Damen in die Schloßcapelle, wo die Einsegnung statt fand. Abends wurde im Theater die Oper *Le Pescatrici* (Die Fischerinnen)[1] von Haydn gegeben und erndtete der „durch seine vielen schönen Werke allschon sehr berühmte" Componist von allen Anwesenden die größten Lobeserhebungen. Der Oper folgte eine kriegerische Festvorstellung der Grenadiere, Beleuchtung geworfener Granaten, militärische Musik und Souper. Montag Abends 6 Uhr nach der Tafel wurde von der in fürstlichen Dienste stehenden Schauspielertruppe zwei kleine deutsche mit Arien vermischte Stücke aufgeführt. Die Gesellschaft fuhr sodann in den Schloßgarten, wo auf dem größten geschmackvoll beleuchteten Platz Wasserkünste spielten. Gruppen von Landleuten erschienen und führten Tänze und Gesänge auf. Dies Bauernfest, bei dem reichlich für Wein und Speisen gesorgt war, dauerte bis spät Abends, worauf im Schlosse das Souper eingenommen wurde und ein Ball die dazu geladenen 400 Personen bis 6 Uhr früh vergnügte. Dienstag war abermals große Tafel und Abends eine Wiederholung der Oper, Kunstfeuerwerk und Abendtafel.

Nach dem bei Sieß in Oedenburg gedruckten Opern-Textbuch[2] traten folgende Personen auf:

Eurilda, creduta figlia di Mastricco . . . *Gertruda Cellini.*
Lindoro, principe di Sorento . . . . *Cristiano Specht.*
Lesbina, pescatrice, sorella di Burlotto . . *Maddalena Friberth.*
Burlotto, pescatore, amante di Nerina . . *Leopoldo Dichtler.*

---

1 Piccini's gleichnamige Oper wurde im Theater nächst der Burg in Wien im Jan. 1769 zum erstenmale aufgeführt, vordem (1765) in Neapel.

2 *Le Pescatrici, dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nell' autunno dell' anno 1770, nel teatro di S. A. S. il Principe Esterhazy de Galantha etc. etc. in Esterház.*

Nerina, pescatrice, sorella di Frisellino ed amante di Burlotto . . . . *Barbara Dichtler.*
Frisellino, pescatore, amante di Lesbina . *Carlo Friberth.*
Mastricco, vecchio pescatore . . . . *Giacomo Lambertini.*

Der Gang des Libretto ist folgender: Lindoro Prinz von Sorrento begiebt sich auf eine Seereise, um die Erbin eines Fürstenthrones, die der Sage nach unter einem Fischervolk leben soll, aufzusuchen. Er landet an einer Küste, wo er Fischer antrifft, denen er sein Vorhaben mittheilt. Lesbina und Nerina fühlen bei dieser Nachricht unzweifelhaft fürstliches Blut in ihren Adern rollen und lassen es ihren bisherigen Liebhabern, Burlotto und Frisellino, entgelten. Mastricco, ein alter Fischer, gesteht dem Prinzen daß seine vermeinte Tochter Eurilda, die ihm einst zum Schutze übergeben wurde, die gesuchte sei und daß sie keine Ahnung von ihrer Herkunft habe. Der Prinz will aber dennoch zuvor die zwei Erstgenannten ausforschen und diese benehmen sich mit soviel Geschick daß der Prinz wankelmüthig wird. Durch sein Gefolge läßt er nun vom Schiffe Schätze aller Art, Gold und Juwelen und auch einen kostbaren Dolch bringen und überläßt den Mädchen freie Wahl, sich etwas auszuwählen. Das Geschmeide findet sogleich seinen Anwerth, nur Eurilda greift ohne weiteres Besinnen nach dem Dolche, den sie begeistert schwingt. Lindoro glaubt sofort in ihr das wahre Fürstenkind zu erkennen, erwählt sie zur Frau und verläßt mit ihr die Küste unter dem Jubelruf des Fischervolkes.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 7. 8.), in Abschrift vorhanden.

1 Violinconcert (e. 3.), *»fatto per il Luigi«* in Abschrift vorhanden.

Duetten und Trios für die Laute, 2. Cassationen für Laute, Violine und Vcll, 1 Harfensonate mit Flöte und Baß, G-dur, in diesem Jahre angezeigt, sind sämmtlich verschollen.

Im Jahre 1771 sehen wir Haydn, der bisher so oft für seine Untergebenen ein Fürsprecher war, zum erstenmale seit seiner Anstellung dem Fürsten als Bittsteller für seine eigene Person sich nahen. Der Mangel an Lebensmitteln, der in diesem wie im vorhergegangenen Jahre in Folge mißrathener Erndte in ganz Mittel-Europa herrschte und in Böhmen und Schlesien in wahre Hungersnoth ausartete [3], breitete sich auch nach dem sonst so fruchtbaren Ungarn aus, wenigstens blieb die Gegend um Esterház von dieser Geisel nicht verschont. Eine Reihe von Gesuchen

3 Alfred Ritter v. Arneth, Maria Theresia's letzte Regierungszeit, Wien 1879, Bd. IV. S. 42.

aus jener Zeit liegen vor, in welchen die Mitglieder der fürstlichen Kapelle „bei dermahliger übermäßiger Theuerung" um Aufbesserung durch eine Extra-Unterstützung bitten. Was Haydn betrifft hebt er es in seiner Zuschrift an den Fürsten gleichsam als mildernden Umstand hervor, daß er von jener Zeit an, seit er in dessen Diensten stehe, ihn noch niemals für seine Person mit einer Supplique belästigt habe und er würde sich auch dermalen die Kühnheit nicht erlaubt haben wenn ihn nicht die Noth dazu dränge. „Die jetzige sehr theuere Zeit", in welcher aller Unterhalt doppelte Auslagen erfordert, träfe ihn schon jetzt und werde ihm voraussichtlich auch noch weiterhin fühlbar werden und so sei er in der That genöthigt Se. Durchlaucht demüthigst zu bitten, ihm zum „besseren Auskommen monatlich einen Eimer Offiziers-Wein und eine halbe Klafter Brennholz" gnädigst anzuweisen. Der Bescheid über diesen gewiß unerwarteten Anlauf gegen fürstliche Großmuth ist aus Wien datirt (1. Dec. 1771) und lautet: „Wird verwilliget und solle dem Instanten täglich eine Maas Offiziers-Wein, dann jährlich sechs Klafter Brennholz verabfolgt und an Behörde angewiesen werden."

In diesem Jahre componirte Haydn ein größeres *Salve Regina*, G-moll (m. 11) dessen schon (Bd. I. S. 363) gedacht wurde. Es stimmt sehr wohl zum Ernst der Kirche; der Ausdruck ist bald kräftig, bald weich, wie es der liturgische Text erfordert. Die Stimmen bewegen sich in den verschiedensten Combinationen, häufig imitatorisch; die Instrumente treten discret auf und dienen mehr zur Verstärkung der Singstimmen, mit denen sie ein unlösbares Ganze bilden. Das Werk hat der Zeit Stand gehalten und machte, wo immer es seither aufgeführt wurde, den besten Eindruck. In Leipzig hatte Joh. Gottfried Schicht, Cantor der Thomasschule, die Orgel für einige Blasinstrumente, namentlich obligate Clarinette „sehr passend und effectvoll" umgesetzt[1].

Dieser, im Stile älterer Italiener gehaltenen Composition

---

1 Haydn's Autograph besitzt die Berliner Hofbibliothek; eine Abschrift von Elßler's Hand ist im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Nach der neuesten Ausgabe (Rieter-Biedermann), besprochen von Chrysander (Allg. Mus.-Ztg. 1871. Nr. 8), kann die Orgel durch Oboen und Fagott ersetzt werden. Auch sind die im Original ausdrücklich vorgeschriebenen Solostimmen *(a quattro voci ma soli)* zum Vortheil des Ganzen abwechselnd auf Soli und Chor vertheilt.

gingen eine Reihe ähnlicher kleinerer Stücke (m. 5—10) für die Kirche voraus, die sehr ungleich an Gehalt sind und meistens dem Geschmack der Zeit huldigen. Man erkennt auf den ersten Blick, welche aus eigenem Antrieb und welche nur lästigen Rücksichten nachgebend geschrieben sind. Daß Haydn hierin nur allzu häufig seine bigotte Frau zum Schweigen zu bringen suchte, wurde schon früher (Bd. I. 197) erwähnt.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 9. 10). Nr. 9 Autograph, Nr. 10 in Abschrift vorhanden.
6 Streichquartette (d. 27—32), Autograph.
1 Violoncellconcert (e. 4), in Abschrift erschienen.
1 Clavierconcert (i. 1), in Abschrift und im Druck erschienen.
1 Claviersonate (f. 3), Autograph.

Das Jahr 1772 führt uns mit dem Prinzen Rohan,[1] französischen außerordentlichen Botschafter am Wiener Hofe zusammen. Von König Ludwig XV. für diesen Posten erwählt, traf der Prinz am 10. Januar in Wien ein, hatte am 12. Audienz beim Kaiser und am 19. bei Maria Theresia.[2] Prinz Rohan verstand es, das Leben nur von der heiteren Seite zu fassen; er arrangirte große Feste mit Ball und Feuerwerk in Wien selbst und in Baden in drei eigens hierzu gemietheten Häusern, gab Concerte in seinem Palais, zu denen er besonders eine Reihe junger und schöner Damen aus den hohen Kreisen lud und ließ sich wiederum vom Adel nach seinem Sinne huldigen.[3] Sein lockeres Leben erregte bald das Mißfallen der Kaiserin derart, daß sie auf seine Abberufung drang, die denn auch im Juli 1774 unter des Königs Nachfolger (Ludwig XV. war am 10. Mai gestorben) erfolgte. Die Zeit seiner Besuche bei Fürst Esterházy wird von allen dahin einschlagenden Werken verschieden und un-

---

1 Louis René Edouard, Prinz von Rohan-Guémené, Cardinal und Erzbischof von Straßburg. Es ist derselbe der 1785 in die berüchtigte Halsbandgeschichte verwickelt war.

2 Wiener Diarium Nr. 4 und 7.

3 1772, *25 Mars. Chez l'ambass. de France. Je restais au concert, ou il y avait nombre de jeunes et belles dames. — 31 Mars. Au concert chez l'amb. de Fr.; beaucoup de monde.* (Zinsendorf's Tagebuch).

richtig angegeben. Für Eisenstadt hilft uns, wenn auch in bescheidenem Maße, das Wiener Diarium; für Esterház, das sich hier besonders glänzend hervorthat, läßt uns dasselbe Blatt unerwartet ganz im Stich!; dafür ist letzterer Besuch in einem beschreibenden und vorzüglichen ungarischen Gedicht bleibend erhalten. Über die Anwesenheit des Prinzen in Eisenstadt giebt das Wiener Diarium Nr. 58, 18 Heumonat (Juli) folgende nur allzu kurze Notiz: „Bey Gelegenheit des von dem kön. franz. Herrn Botschafter Prinzen von Rohan Guémenė erhaltenen Besuches gaben der Fürst Niklas Esterhazy von Galantha ein herrliches Festin in dero fürstl. Residenz zu Eisenstadt, wobey der hohe Adel des kais. kön. Hofes zahlreich zugegen war." — Von Esterház, wo der Prinz vom 12. bis 16. Juni weilte,[4] war er wahrhaft überrascht. Seines Ausspruches „Er habe hier Versailles wiedergefunden" wurde schon gedacht. Aber nicht der Ort allein, auch die ihm zu Ehren veranstalteten Feste (es wurde in Eile sogar im Park ein neues Phantasiegebäude, die „Eremitage" errichtet), die in Saus und Braus verlebten fünf Tage stimmten so recht zu seinem Drang, sich in Vergnügungen auszutoben. Leider wurden sie (wie wir bald sehen werden) um den Preis eines schweren, unersetzlichen Verlustes für die Kunst erkauft. Nach dem oben erwähnten Gedichte[5] wurden in Esterház alle Hebel in Bewegung gesetzt, den Prinzen und die geladenen vornehmen Gäste mit Lustbarkeiten förmlich zu berauschen. Schauspiele, Oper, Concert, Kinder-Komödie, Ballet und Marionettentheater, Maskenbälle im Schlosse, Bauerntänze im Freien, Feuerwerk, Illumination, Serenaden wechselten mit Ausflügen in die Umgegend, Jagden im Walde und zur See (Entenjagd) und dazwischen thaten Küche und Keller ihr äußerstes, der Fama vom

4 Der Verfasser des Gedichtes giebt die Tage vom 12—16. Juli an und sagt ausdrücklich *Sz. Jakob havának* (St. Jakobs-Monat, so genannt nach dem auf den 25. Juli fallenden *St. Jakob major.*) Dieser Zeitangabe widerspricht aber evident der weiterhin erwähnte Todesfall.

5 *Eszterházi vigasságok* (Lustbarkeiten von Esterház) 8°. gedr. 1772 (Szechen Katalog 7370, Pest, Nat. Museum). Die Vorrede nennt als Verfasser den ungarischen Lieutenant-Gardist Besenyei György. Er zählte mit Franz Faludi, Abrah. Bartsai, Freih. Lorenz Ortsy, Alx. Barotzi, Graf Ad. Teleki, Freih. Stephan Daniel, Paul Anyos u. A. zu den bedeutendsten Schriftstellern Ungarns, unter denen im vorigen Jahrhundert bis 1780 die ungar. Literatur zur höchsten Blüthe gelangte. B. schrieb u. a. »*Hunyadi Lásslo*«.

Reichthum des Hauses Esterházy gerecht zu werden. Von den Stücken, die das Theater bot, sind zwei namhaft gemacht: „Heinrich VI.", von den Schauspielern aufgeführt, und das Ballet „das Urtheil des Paris".[6] Letzteres wird überschwenglich und wohl mit Recht hervorgehoben, denn kein geringerer als der berühmte Verfasser selbst, Noverre,[7] damals Balletmeister am Kaiserlichen Hoftheater, war vom Fürsten eingeladen worden, sein Werk in Scene zu setzen. Er brachte aber auch die drei erforderlichen ersten Solotänzerinnen mit, von denen Mlle. Delphin[8] in der Rolle der Venus im Gedicht als „das Entzücken der Wiener", als „Wunder der Welt" gepriesen wird. Dieselben Beinamen legten ihr alle Zeitgenossen bei. Der „Chronik" vorgreifend, wo wir über jene glänzende Zeit des Ballets in Wien mehr hören werden, sei über diese seltene Erscheinung schon hier das Weitere ergänzt. Mlle. Delphin wird zuerst 1768 unter den Eleven Noverre's genannt, dessen Stolz sie werden sollte. Zwei Jahre später wurde sie in Gluck's „Alceste" und »*Paride ed Helena*« bewundert.[9] Bei ihrem Spiel im Agamemnon blieb kein Zuschauer unempfindlich. Sie besaß Stärke, Geschwindigkeit, Anstand, Lebhaftigkeit, Ausdruck, Grazie und wahre Empfindung; dabei war sie von der höchsten heroischen Manier bis zum komischen, ja bis zum grotesken eine Meisterin.[10] Die Macht ihrer Kunst war um so bewunderungswürdiger, als ihr ein Haupt-Attribut einer Tänzerin, die Schönheit fehlte. (»*Elle n'est point belle*« sagt Zinsendorf an anderer Stelle.) Der Besuch in Esterház wurde für sie verhängnißvoll: sie erkältete sich und starb,

6 „Das Urtheil des Paris", ein heroisch-pantemimisches Ballet von der Erfindung des Noverre, zuerst aufgeführt im Sommer 1771 im Hoftheater nächst der Burg.

7 Im Gedicht ist er irrthümlich Növer genannt.

8 Im Gedicht als Deffén angegeben.

9 »*J'admirais la danse de la Delfine. Quelle force, quelle précision, combien elle étoit supérieure à toutes les autres*« (*Alceste*). »*Quelle difference de la danse de la Vigano à celle de la Delphin* (*Paride et Elena*). Zinsendorfs Tagebuch 1770, 4. u. 15. Dec.

10 Das Urtheil über sie lautet übereinstimmend im Theaterkalender von Wien 1772 und 73; in Müller's „Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen" in Wien 1773, wie auch später in Oehler's „Geschichte des gesammten Theaterwesens" in Wien 1803.

kaum in Wien angekommen, am hitzigen Fieber am 18. Brachmonat (Juni) 1772 im fünfzehnten Lebensjahre![11] —

Wir begeben uns auf kurze Zeit nach Preßburg, der damaligen ungarischen freien Haupt- und Krönungsstadt. Graf Anton Grassalkovics de Gyarak,[1] Kronhüter von Ungarn (Schwiegervater des Hofkanzlers Grafen Franz v. Esterházy), gab daselbst am 16. November 1772 in seinem Gartenpalast dem ungarischen Generalstatthalter Herzog Albert und seiner Gemalin, Erzherzogin Marie Christine[2] ein glänzendes Fest, über welches das Wiener Diarium Nr. 75 berichtet. Abbate Pellegrini (Architekt des Grafen von Esterházy), hatte für diese Gelegenheit eine blendende, nach architektonischen Zeichnungen erfundene Illumination veranstaltet. Dem vom vornehmsten ungarischen Adel besuchten Balle, bei dem wiederholt mit Masken gewechselt wurde und der nur von einer reich besetzten Tafel von nahezu hundert Gedecken unterbrochen wurde, wohnten auch die damals auf Besuch in Preßburg weilenden Erzherzoginnen Marianne und Elisabeth bei. Sowohl die Hausoffiziere als auch die Musikkapelle des Gastgebers waren in reiche Uniform gekleidet und letztere spielte beim Balle unter der Direction „des berühmten Hayden" — der einzige Fall, daß seiner als Dirigent einer Tanzmusik Erwähnung geschieht.

Es war übrigens nicht das erste und letztemal, daß Haydn in Preßburg verweilte und wir dürfen wohl annehmen, daß es ihn drängte, von dort aus die so nahe gelegene Stadt Hainburg zu besuchen, wo er die erste Schulzeit verlebte und sein Lehrer Frankh noch lebte. Bei verschiedenen Gelegenheiten ließ Fürst Esterházy seine Kapelle nach Preßburg kommen, den Glanz der dortigen Feste zu erhöhen. Auch zur Zeit des Landtags hielt sie

---

11 Wiener Todtenprotokoll, das allein uns auch den Vornamen, Margarethe, nennt. Schon vordem war Delphin, gleich andern Mitgliedern des Theaters (Stephanie, Huber, Aufresne, Pique, v. Gluck, Müller) durch den berühmten Arzt Quarin dem Leben wiedergegeben worden. (Vergl. Müller, Genaue Nachrichten 1772, S. 101, der dem Arzte öffentlich dankte.)

1 Vermählt am 21. Mai 1758 mit der Tochter des Fürsten Nicolaus Esterházy, Marie Anna, geb. 27. Febr. 1739, † 1811 in Preßburg. Graf Grassalkovics † 5. Juni 1794.

2 Der Herzog, vermählt seit 8. Apr. 1766, ließ seiner Gemalin, die am 24. Juni 1798 starb, jenes schöne Denkmal von Canova in der Augustinerkirche zu Wien errichten, das am 24. Juni 1805 enthüllt wurde.

sich daselbst auf und hatte um die Mitte der 70er Jahre Gelegenheit, vor der Königin Maria Theresia zu spielen. Die Stadt hatte der Monarchin gerade im J. 1772 ihre wesentliche Verschönerung und Vergrößerung zu danken und sie nahm dort häufig von Wien aus kurzen Aufenthalt. Eine Anekdote von ihr hat uns der Maler Dies [3] aufbewahrt. Bei einer Musikproduction äußerte die Fürstin einmal halblaut, sie möchte wohl sehen, was aus der Aufführung werden würde, wenn die vornehmen Dilettanten ihrer Hauptstütze beraubt würden. Haydn erfuhr dies, verabredete sich mit den uns schon bekannten ersten Primgeiger Tomasini und Beide verließen im bedenklichsten Moment unter einem schicklichen Vorwand das Orchester, das auch bald, der Führung beraubt, ins Stocken gerieth und sich auf Gnade und Ungnade ergeben mußte, worüber die Monarchin herzlich lachte.

Musik wurde zu jenen Zeiten ganz besonders in Preßburg gepflegt. Außer der oben genannten Kapelle, bei der später der Violinist Schlesinger als Musikdirector fungirte und die in Kurzweil einen eigenen Componisten (besonders für Symphonien) hatte, hielten auch Graf Joh. Nepomuk Erdödy, Fürst Batthyányi und Herzog Albert von Sachsen-Teschen eigene Kapellen. Graf Ladislaus Erdödy hatte wenigstens einzelne Musikvirtuosen, z. B. den uns bekannten bedeutenden Violinisten Mestrino [4] in seinen Diensten.

Wie in den 70er Jahren Graf Csasky ein eigenes Theater erbaute und dazu eine Schauspielertruppe in Sold hielt, so engagirte auch Graf Erdödy im J. 1785 eine Operntruppe, die in seinem Palais auf einem eigens dazu erbauten niedlichen Theater zweimal wöchentlich Vorstellungen gab, zu denen der Adel, das Offiziercorps und zufällige Fremde und Gäste unentgeldlich Zutritt hatten. Director der Truppe war Hubert Kumpf, als Kapellmeister fungirte Joh. Paneck. War im Schauspielhause [5] keine deutsche Truppe, so erlaubte der Graf seiner

---

3 Biogr. Nachr. S. 64.

4 Er spielte 1786 beim Cardinal Primas während der Mittagstafel zu Ehren des Kaiserl. Geburtsfestes. W. Ztg. S. 355.

5 Im neu erbauten festlich decorirten Theater (Stadt-Comödienhaus) wurde am 4. Juni 1764 ein lustiges italienisches Singspiel aufgeführt, das mit einem großen Ballet endigte. Der Hof war Tags zuvor nach Preßburg gefahren und ebenfalls anwesend. W. D. Nr. 54.

Oper, daselbst zu ihrem Vortheile Vorstellungen zu geben und sorgte somit für die öffentliche Unterhaltung der Stadtbewohner. Der Gothaer Theater-Kalender für 1788 nennt 33 italienische und deutsche Opern, die innerhalb 1785—87 im gräflichen Palais sowohl als auch im Stadttheater zur Aufführung kamen. Die deutsche Übersetzung besorgte der Buffosänger Girzik, der auch bei den Tänzen mitwirkte. Unter den Opern finden wir solche von Paisiello, Anfossi, Sarti, Cimarosa, Salieri, Martin, Gretry, Dittersdorf, Benda, Gluck, Mozart und auch Haydn. Letzterer war mit 4 Opern vertreten, von denen *Armida* in Gegenwart Kaiser Joseph's aufgeführt wurde. Wir werden Gelegenheit haben, auf diese Kumpf'sche Gesellschaft wiederholt zurückzukommen.

Fürst Joseph von Batthyányi, Cardinal und Primas von Ungarn hatte sich schon zur Zeit, da er noch Bischof war, von Dittersdorf eine Kapelle zusammenstellen lassen. Dieselbe wurde dann bedeutend verstärkt; Kapellmeister war Anton Zimmermann, zugleich Organist an der Domkirche, der am 8. Oct. 1781 im 40. Lebensjahre starb;[6] als Concertmeister und erster Violinist fungirte Jos. Zistler. Unter den Mitgliedern finden wir ferner den Violinisten Franz Mraw, den ausgezeichneten Contrabaßspieler Joh. Sperger, die Violoncellisten Marteau (Hammer) und Max Willmann, den Waldhornisten Karl Franz,[7] sämmtlich Virtuosen vorzüglichen Ranges. Beim Regierungsantritt des Kaisers Joseph (1780) sah sich der Fürst veranlaßt seine Kapelle bis auf einige Mitglieder zu entlassen.

Herzog Albert von Sachsen-Teschen und seine Gemalin, Erzherzogin Marie Christine die Beide musikalisch gebildet waren, lebten 14 Jahre in Preßburg, verließen die Stadt am Schluß des Jahres 1780, hielten sich bis zu ihrer Abreise in die Niederlande, wo der Herzog an die Spitze der Regierung trat, in Wien auf, kamen aber später wiederholt nach Preßburg. Mitglieder der herzoglichen sowie der oben erwähnten Musikkapellen waren auch in der Wiener Tonkünstler-Societät, in deren Akademien sie als Solisten und im Orchester mitwirkten. Ohne

---

6 Die Wiener Zeitung, 1781, Nr. 86 widmet ihm einen ehrenvollen Nachruf.

7 Mraw, Marteau und Franz, vordem in der Esterházischen Kapelle.

Zweifel wurden diese Kapellen zur Verstärkung der Esterházy'schen auch nach dem Sommerpalais Kitsee[8] berufen, wann dessen Besitzer, Fürst Esterházy, daselbst Bälle und Concerte gab, wozu die Mitglieder des Hofes und der vornehme Adel geladen wurden. Überhaupt übte der häufige Aufenthalt des Hofes und so vieler reichbegüterter Fürsten und Grafen auch in musikalischer Beziehung einen wohlthätigen Einfluß aus auf das gesellige Leben in Preßburg. —

Aus der Beschreibung von Esterház haben wir ersehen, daß das Musikgebäude für alle Mitglieder der Kapelle kaum ausreichte und um so weniger, wenn dieselben auch noch Platz für Frau und Kind beanspruchten. Diesen Raummangel sowohl als auch den unausweichlichen Verdrießlichkeiten abzuhelfen, die das so nahe Zusammenleben ganzer Familien in ein und demselben Hause erzeugte, mochte wohl zunächst den Fürsten bewogen haben, darin eine Erleichterung zu treffen. Demgemäß machte er im Jan. 1772 durch seinen Wirthschaftsrath von Rahier den Musikern schriftlich zu wissen, daß er „künftighin ihre Weiber und Kinder nicht einmal auf 24 Stunden in Esterház sehen wolle" und daß diejenigen, denen diese Verordnung nicht behage, sich melden sollten, um ihre Dimission entgegen zu nehmen.[1] Zugleich mußte dem Fürsten eine Liste der Kapelle vorgelegt werden, in der er diejenigen bezeichnete, welche er von dem Verbot ausgeschlossen wissen wollte. Es waren dies Kapellmeister Haydn, die beiden Kammersänger Fribert und Dichtler und der erste Violinist Tomasini. Die nächste Folge der fürstlichen Verordnung war, daß die Musiker, nunmehr gezwungen doppelte Menage zu führen, um eine Aufbesserung ihres Gehaltes baten, die ihnen auch bewilligt wurde. Sie erhielten ein Jeder 50 Gulden jährliche Zulage mit der ausdrücklichen Bemerkung, daß sie sich nicht unterfangen sollten, den Fürsten weiterhin zu belästigen oder ihre Weiber und Kinder etwa in des Fürsten Abwesenheit dennoch

---

8 Der prachtvolle Saal daselbst wurde 1770 durch einen glänzenden Ball eröffnet bei Gelegenheit eines großen Manövers mit 5 Kürassierregimenter. W. Diarium Nr. 60.

1 Das Verbot wiederholte sich in ähnlicher Weise noch 1774 wo es heißt: „Bedeuten Sie (Wirthschaftsrath v. Rahier) denen Musicis, daß sie sich den letzten dieses wie in verwichenen Jahren und ohne ihren Weibern in Esterház richtig einfinden sollen."

nach Esterház kommen zu lassen, widrigenfalls diese Wohlthat allsogleich aufhören würde. Als einzigen Trost stellte es ihnen der Fürst frei, die Zeit seiner Abwesenheit von Esterház nach vorausgegangener Bewilligung zur Reise nach Eisenstadt benutzen zu dürfen. Dem Fürsten schien aber gerade damals der Aufenthalt in Esterház so sehr behagt zu haben, daß er nicht ans Fortgehen dachte und überdies denselben weit über den Herbst hinaus ausdehnte.

Der Seufzer und Klagen war nun kein Ende; sie fanden ihren Weg nach Eisenstadt und hallten von dort als getreues Echo in noch trostloserer Weise zurück. Vergebens wandten sich die armen Ehemänner an ihren Papa Haydn, der gegen seine Gewohnheit es diesesmal nicht unternahm, der Fürsprecher seiner Kapelle zu sein. Er hatte für die Musiker nichts als etwa ein schalkhaftes Lächeln, aus dem sie nicht klug wurden, bis ihnen bei einer Probe zum nächsten Orchesterconcert unerwartet ein Hoffnungsstrahl leuchtete. Der Tag der Aufführung kam und klopfenden Herzens begann die Kapelle, die zur Zeit nur aus 16 Mitgliedern (6 Violinisten, je einen Bratschisten, Cellisten und Contrabassisten, 2 Oboisten, 1 Fagottisten und 4 Waldhornisten) bestand, als Schlußnummer eine neue Symphonie ihres verehrten Führers, dem dabei selber bange ums Herz war. Schon die Tonart, Fis-moll, war eine ungewöhnliche. Der erste Satz (*All° assai* 3/4) strebt entschlossene Haltung an; im *Adagio* (*A-dur* 3/8) herrscht Weichheit und Milde, die Violinen gedämpft durch Sordinen, Oboen und Hörner nur an wenigen Stellen die Harmonie ausfüllend; *Menuet* und *Trio* (*Fis-dur*), beide kurz gehalten, suchen wohl den herkömmlichen Charakter beizubehalten, aber die gewohnte freudige Sorglosigkeit kommt nicht recht zum Durchbruch; das *Finale* (*Presto*, *Fis-moll* ₵) redet sich gewaltsam in den sonst hier sprudelnden Frohsinn hinein; nach kaum hundert Takten machen alle Instrumente auf der Dominante von Fis plötzlich Halt, aber statt des erwarteten Fis-dur oder moll tritt Takt und Tonart des zweiten Satzes (*Adagio*, *A-dur* 3/8) ein, diesesmal mit einem neuen Thema in der Oberstimme der nun in vier Gruppen abgetheilten Violinen, die anfangs zu zweien (1. und 3., 2. und 4. Violine) dann aber jede selbstständig auftreten. Noch eine kurze Weile und etwas bis dahin Unerhörtes geschieht: der zweite Hornist und erste Oboist, getreu ihrer Vor-

schrift,[2] packen ihre Instrumente ein und verlassen das Podium; elf Takte weiter greift der bisher unbeschäftigte Fagottist zu seinem Instrument, aber nur um unisono mit der 2. Violine zweimal die Anfangstakte des ersten Motivs zu blasen, dann löscht er das Licht an seinem Pulte aus und geht gleichfalls ab. Nach sieben Takten folgt ihm der erste Hornist und zweite Oboist. Nun löst sich endlich das Violoncell vom Basse los; beide gehen geraume Zeit jedes seinen eigenen Weg, bis bei einer Wendung, wo *Cis* als Dominante eintritt, auch der Baß das Weite sucht. Wir sind nun wieder in ***Fis-dur*** und die dritte und vierte Violine bringen in dieser Tonart das frühere Thema des Adagio (***A-dur***). In kurzen Zwischenräumen verschwinden nun Cellist, dritter und vierter Violinist und Bratschist.

Es ist fast finster geworden im Orchesterraum; nur an Einem Pulte brennen noch zwei Lichter; hier sitzen Tomasini (des Fürsten Liebling) und ein zweiter Violinist, denen das letzte Wort zugefallen ist. Leise, gedämpft durch Sordinen, erklingt ihr Wechselgesang, zuletzt in Terzen und Sexten sich verschlingend wie im leisesten Hauche ersterbend. — Die letzten Lichter erlöschen, die letzten Geiger gehen und auch Haydn ist im Begriff, ihnen zu folgen als der Fürst, der dem Vorgange anfangs befremdet gefolgt war, auf ihn hinzutritt, ihm gerührt die Hand reicht und mit den Worten anredet: „Ich habe Ihre Absicht wohl durchschaut, die Musiker sehnen sich nach Hause — nun gut — Morgen packen wir ein.

Im Vorsaale aber harrte die Kapelle in banger Erwartung ihres Führers und als nun dieser unter sie tritt und sein leuchtender Blick ihnen den glücklichen Ausgang verräth — bedarf es noch der Worte die nun folgende Scene zu schildern, wie Alle, die Junggesellen mit inbegriffen, sich herzu drängen seine Hände zu drücken und Haydn selbst die Rührung kaum verbergen kann — ein glücklicher Vater unter glücklichen Kindern![3]

---

2 In der Partitur: „Nichts mehr“; in den Auflagstimmen: „geht ab“.

3 Eine mehrfach erzählte Version über die Veranlassung zu dieser Symphonie, nach welcher der Fürst seine Kapelle aus ökonomischen Rücksichten zu verabschieden gedachte, ist nicht nachzuweisen. Eine zweite, daß die Ursache ein Streit der Kapelle mit den Hausoffizieren gewesen sei, würde etwa auf eine Renitenz derselben hinweisen, die aber erst drei Jahre später stattfand. Das betreffende Actenstück lautet: „Nachdem ich denen Musicis verziehen und sie

Die Sage läßt Haydn auch ein Gegenstück dieser, seitdem näher bezeichneten „Abschieds-Symphonie"[4] (a. 11.) schreiben, in der eine Stimme nach der andern eintritt und in gleichem Maße die Pulte sich mit Lichter beleben. Beide Symphonien sollen vom Musikdirector Rust in Dessau zu Anfang und Ende der Winterconcerte 1785/86 aufgeführt worden sein.[5] Auch Pleyel und Dittersdorf wird ein ähnlicher Gedanke zugeschrieben.[6]

Die Abschieds-Symphonie diente bei verschiedenen Veranlassungen als willkommenes Musikstück. Über den Eindruck einer solchen Aufführung lesen wir:[7] „Der Redacteur hörte diese Symphonie als ein gewisses musikalisches Institut seine letzte Zusammenkunft hielt. Als sich beim Schlusse erst etliche Blasinstrumente entfernten, ließ man sich's gefallen, manche Zuhörer kam es sogar komisch vor. Als aber auch die nothwendigen Instrumentisten aufhörten, die Lichter auslöschten, leise und langsam

---

samentlich wiederum in Dienst behalten habe, so ist ihre Gage wie ehevor zu verabfolgen". (Eisenstadt, d. 7. Oct. 1775). — Griesinger (S. 28.) und Dies (S. 46.) bestättigen nach Haydn die obige erste Erzählung; Neukomm (Anm. zu Dies) hält trotzdem, und merkwürdigerweise ebenfalls nach Haydn, an der Verabschiedung der Kapelle fest; Carpani (p. 115.) giebt sogar eine dritte Version an, die von Ungereimtheiten strotzt, erzählt aber auch die ersten zwei Varianten und will alle drei von Personen gehört haben die der Aufführung beiwohnten! — Dies und Carponi lassen die Symphonie durch den ersten Violinisten allein schließen, Neukomm läßt diese Ehre dem Contrabassisten; so auch Oswald (Beiträge zu Künstler Biogr. S. 128). Andere dichten der Partitur sogar einen Klarinettisten für diesen Moment hinzu (Neues Wiener Blättchen 1787, S. 145, und Almanach der k. k. National-Schaubühne in Wien auf das Jahr 1788). Endlich noch wird Haydn selbst als abtretender Violinist genannt (Siebigke, S. 11).

4 In Frankreich bekannt als *Symphony des Adieux*, in England als *Farewell-symphony* oder *candle overture*. Die bei André erschienene Partitur ist nur der letzte Satz, obendrein nach E-moll transponirt.

5 Siebigke (Mus. ber. Tonk., S. 11.) Auch Neukomm (Bemerkungen zu Dies „Biogr. Notizen") erwähnt eines solchen Gegenstückes.

6 Carpani (p. 118, *note* 1); Dittersdorf (S. 144) spricht selbst davon. — Auch von Rossini erwartete man eine Benutzung dieser Idee. Wir lesen darüber: „Eine neue Operette von ihm (Rossini) »*le dernier Musicien*« nach der Idee von Haydn's Symphonie, in welcher ein Musiker nach dem andern das Orchester verläßt, Text von Scribe, der sehr witzige Anspielungen auf die heutige Musik enthalten soll, wird erwartet" (Monatbericht der Gesellschaft der Musikfreunde. Wien, 1830, Nr. 3, S. 35.)

7 Allg. Mus. Zeitung, 1799, Nr. 1.

sich entfernten — da wurde allen eng und bang ums Herz. Und als endlich auch der Violon schwieg und nur die Geigen — jetzt nur noch Eine Geige (*sic*) schwach erklang und nun starb: da gingen die Zuhörer so still und gerührt hinweg als wäre ihnen aller Harmoniegenuß für immer abgestorben". — Mendelssohn, der die Symphonie in Leipzig in einem historischen Concerte zum Schlusse aufführte, nennt sie „ein curios melancholisches Stückchen". [8] — Schumann gedenkt derselben nach der Leipziger Aufführung im Winter 1837/38: „Die Musiker (auch unsere) löschten dabei, wie bekannt, die Lichter aus und gingen sachte davon; auch lachte Niemand dabei, da es gar nicht zum Lachen war". [9] — Julius Eberwein schrieb zur Symphonie ein dramatisches Gedicht (in Jamben) in einem Aufzuge, betitelt „Vater Haydn", [10] das in der im Vorwort gegebenen Form in Rudolstadt wiederholt aufgeführt wurde. —

In diesem Jahre schrieb Haydn seine 5. Messe G-dur, auf dem Autograph bezeichnet mit *Missa Sti. Nicolai* 1772 (l. 5.), der Taktart entsprechend gewöhnlich die Sechsviertel- (im Stift Klosterneuburg auch Spatzen-) Messe genannt. Man findet sie auf manchen Chören, der vermeintlich leichteren Lesart halber in Dreivierteltakt umgestaltet, wodurch der Charakter, des unwillkürlich schärfer betonten Takt-Accents wegen, sich mitunter dem Tanzrhythmus nähert. Ihrer leichten Ausführbarkeit verdankt sie es zunächst, daß sie noch heutzutage in katholischen Kirchen häufig aufgeführt wird.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

6 Symphonien (a. 12. 13. 14. 15. 16. 17). Nr. 14. und 16. Autograph. Nr. 12. und 13. in Abschrift erschienen; Nr. 15. und 17. in Abschrift vorhanden und aufgeführt.
Menuetten für Orchester, in Abschrift oder Stich erschienen.
1 Violoncellconcert (e. 5), in Abschrift erschienen.
1 Motette de tempore (m. 16) in Abschrift vorhanden.

---

8 Brief an Rebecka Dirichlet in Florenz. Febr. 1838.
9 Schumann's „Gesammelte Schriften", Bd. III. S. 46.
10 Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes 1863.
(Im Anhang folgen „Mozart's Dorfmusikanten").

Montag und Dienstag den 26. und 27. Juli 1773 gab Fürst Esterházy zu Ehren des Namensfestes der verwittweten Fürstin Esterházy[1]) ein Festin in Esterház, zu dem ein zahlreicher hoher Adel geladen war. Am ersten Tage wurde eine neue burleske Oper in 2 Acten von Haydn »*L'Infedeltà delusa*« (Die getäuschte Untreue) aufgeführt, der eine glänzende Illumination des Schlosses und Parkes und ein Festball folgte. Beim Ball erschienen unerwartet und *en masque* Erzherzogin Christine mit ihrem Gemal Herzog Albert von Sachsen-Teschen und fuhren erst am frühen Morgen nach Laxenburg zurück. Dienstag wurde der Ball wiederholt und ein brillantes Feuerwerk abgebrannt. Das bei Sieß in Oedenburg gedruckte Textbuch der Oper[2] nennt folgende Mitwirkende:

Vespina, giovane spiritosa, sorella di Nanni, ed amante di Nencio . . . . . . *Maddelena Friberth.*
Sandrina, ragazza semplice, ed amante di Nanni . . . . *Barbara Dichtler.*
Filippo, vecchio contadino, e padre di Sandrina. *Carlo Friberth.*
Nencio, contadino benestante . . . . . . *Leopoldo Dichtler.*
Nanni, contadino, amante di Sandrina . . *Cristiano Specht.*

Die Handlung ist matt genug: Der alte Landmann Filippo bestimmt für seine Tochter Sandrina, die in den armen Bauer Nanni verliebt ist, den wohlhabenderen Nencio, der dann einem reichen Cavalier weichen soll. Nencio, dagegen liebt die lebensfrohe Vespina. Intriguen bringen es dahin, daß Jedes sich hintergangen glaubt. Vespina durchblickt zuerst das lose Spiel und ist entschlossen, durch Schlauheit die Wege zu ebnen. Es folgen nun

---

1 Maria Anna Louise, geborene Marchesa von Lunati Visconti aus Lothringen, Gemalin des 1762 verstorbenen Fürsten Paul Anton, (vergl. Band I. S. 211, 213). Die Fürstin war aus den Bädern von Spaa zurückgekehrt, wo sie mit Milady Spenser ein Freundschaftsbündniß geschlossen hatte und bei ihrer Rückkunft in deren Auftrag Metastasio ihr enthusiastisches Lob über den Dichter mittheilte, ihn zugleich um einige Zeilen von seiner Hand ersuchend als Zeichen daß sie die Bitte erfüllt habe, worauf Metastasio eine an diese Dame gerichtete Strofetta schrieb. (*Opere del Sig. Abbate Pietro Metastasio. Nizza 1783. vol. X. pag. 350*).

2 *L'Infedeltà Delusa, burletta per musica in due atti da rappresentarsi in Esterház nell' occasione del gloriosissimo nome di S. A. la Principessa vedova Esterházy nata Lunati Visconti, sul teatro di S. A. il Principe Nicolò Esterházy de Galantha al 26 Luglio dell' anno 1773.*— Dem entgegen bezeichnet das Wiener Diarium Nr. 61 als Veranlassung des Festes den Namenstag der Erzherzogin Marianne.

Verkleidungsscenen und schließlich finden sich beide Paare, Vespina und Nencio, Sandrina und Nanni, nach Wunsch zusammen, indem Vespina eine listig herbeigeführte Unterzeichnung des Ehecontractes (sie selbst als Notar, Nanni als Stellvertreter des Cavalier verkleidet) zu Stande bringt. Der alte Filippo merkt zu spät den Betrug, fügt sich aber willig in's Unvermeidliche. —

Als im August 1773 Franz Nowotny, der bisherige Organist der Schloßkirche in Eisenstadt starb (Bd. I. 261), wurde der Dienst getheilt. Haydn spielte im Winter (oder ließ sich vielmehr suppliren), der Schulmeister Jos. Diezl[4] im Sommer und überhaupt, wenn Haydn von Eisenstadt abwesend war. Letzterer erhielt den üblichen Organisten-Gehalt (100 fl.), Haydn aber als *»qua-Organista«* die bisherigen Organisten-Bezüge an Naturalien,[5] wofür er (wie es ausdrücklich heißt) zu sorgen hatte „daß die Eisenstädter Orgel gut versehen werde". Der Werth der Naturalien betrug 179 Gulden 15 Xr. rhein.; Haydn hatte somit die bisher baar bezogenen 782 Gulden 30 Xr. hinzugerechnet, im Ganzen 961 Gulden 45 Xr., welcher Gehalt bis zum Tode des Fürsten (1790) unverändert blieb.[6] (Außerdem bezog er noch jährlich eine Sommer- oder Winter-Uniform.) —

Im September 1773 wurde Fürst Esterházy durch einen Besuch ausgezeichnet, der ihm und seinem Vorfahren in Eisenstadt und dem Lustschlosse Kittsee (Köpeséy) wohl oft zutheil geworden war[1], von dem er aber in Esterház noch nie und auch nur dies einzige Mal beglückt wurde. Die Kaiserin Maria Theresia, angeregt durch die lebhaften Schilderungen des prachtvollen fürstlichen Besitzes, hatte gewünscht, die erzählten Wunderdinge selbst zu sehen und somit, das erstemal nach dem Tode ihres Gemals, an den durch einen kaiserlchen Besuch hervorgerufenen Festlichkeiten theilzunehmen.[2] Der beglückte Fürst

---

4 Seit 1779 Joh. Georg Fuchs, Schloß-Schulmeister, gest. 1810.

5 Sie bestanden in Folgendem: 300 Pfund Rindfleisch, 50 Pfund Salz, 30 Pfund Schmalz, 36 Pfund Kerzen, 4 Metzen Weizen, 3/4 Metzen Grieß, 12 Metzen Korn, je 1/2 Eimer Kraut und Rüben. Dazu kamen die 1771 erwähnten 9 Eimer Offizierwein und 6 Klafter Brennholz.

6 1789 wurde Haydn noch zu seiner bisherigen Convention jährlich „ein Stück Schwein gnädigst resolviret d. h. für sich, nicht als Organist".

1 Das Wiener Diarium 1742 — 1766 erwähnt dieser Kaiserl. Besuche regelmäßig.

2 Die Beschreibung der stattgefundenen Festtage sind uns erhalten durch das Wiener Diarium und eine bei v. Ghelen in Wien erschienene Broschüre:

bot sofort alles auf, sich dieser hohen Auszeichnung würdig zu zeigen. Nach Vereinbarung der dazu bestimmten Tage begaben sich vorerst Dienstag den 31. August Herzog Albert von Sachsen-Teschen mit seiner Gemalin, Erzherzogin Christine und dem dazu befohlenen Hofstaat von 30 Herren und Damen nach Esterház, wo sie nach einer Rundfahrt im Park Abends im Opernhause mit dem Lustspiel „Die zwo Königinnen" unterhalten wurden. Am nächstfolgenden Tage, den ersten September begab sich die Monarchin von Schönbrunn aus in Begleitung ihrer Töchter, der Erzherzoginnen Maria Anna und Elisabeth und ihrem jüngsten Sohne, Erzherzog Maximilian auf die Fahrt. Der Fürst war ihr bis Ödenburg entgegengefahren und geleitete sie über Szeplak, wo des kaiserlichen Zuges Tausende von festlich gekleideten Landleuten harrten, nach seinem Schlosse. Die Fahrt von Schönbrunn bis dahin dauerte fünf Stunden. Nach der Tafel durchfuhren die hohen Gäste in fünfzehn fürstlichen Wägen den Park, den die Kaiserin nicht müde wurde zu bewundern; namentlich überraschten sie die verschiedenen überreich ausgestatteten Lustgebäude, der Sonnen- und Dianentempel, die Eremitage 2c. Am Abend wurde im Opernhause die uns schon bekannte zweiactige Burletta *L'Infedeltà delusa*[3] von Haydn aufgeführt. Wie sehr der hohen Fürstin die Ausführung gefiel, beweist ihr nachträglicher Ausspruch, der sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat: „Wenn ich eine gute Oper hören will, gehe ich nach Esterház". Der Oper folgte ein Maskenball in den Prachtsälen des Schlosses und von hier geleitete dann der Fürst seine Monarchin zu dem chinesischen Lusthause, dessen mit hohen Spiegelgläsern bedeckte Wände, das Licht zahlreicher Lustres und Lampions wiederstrahlend, den Saal wie in ein Flammenmeer erscheinen ließen. Auf einer Estrade hatte die fürstliche Kapelle in ihrer kleidsamen Prachtuniform Platz genommen und führte

---

»Relation des fêtes données à Sa Majesté l'Imperatrice par S. A. Mgr. le Prince d'Esterhaz dans son château d'Esterhaz le 1r et 2e 7bre 1773.«

3 Die Mitwirkenden waren dieselben wie bei der ersten Aufführung. Das gedruckte Libretto hat auf dem Tittelblatte die entsprechende Abänderung: *L'Infedeltà Delusa, burletta per musica in due atti da rappresentarsi in Esterház nell' occasione del gloriosissimo arrivo quivi de Sua Maestà L'Imperatrice Maria Theresia, sul teatro di S. A. il Principe Nicolò Esterhazy de Galantha, nel mese di settembre dell' anno 1773.*

unter der Leitung Haydn's eine Symphonie (a. 18)[4] und einige concertirende Stücke auf. Haydn, vom Fürsten der Monarchin vorgestellt, benutzte die Gelegenheit, dieselbe an den recenten Schilling zu erinnern, der ihm als Sängerknabe im Schloßgarten zu Schönbrunn auf ihren Befehl aufgemessen wurde,[5] für welche allerhöchste Auszeichnung er sich nun nachträglich allergnädigst bedankte. Die gutmüthige hohe Frau, in so geschickter Weise an ihr liebes Schönbrunn und die daselbst verlebte schönste Zeit ihres Lebens erinnert, erwiederte, indem sie scherzend mit dem Finger drohte: „Sieht Er, lieber Haydn, der Schilling hat doch seine guten Früchte getragen". Die ohnedies längst verschmerzte Dissonanz dieser Jugenderinnerung verscheuchte schließlich eine kostbare mit Ducaten gefüllte Tabatière. — Die Kaiserin verweilte anderthalb Stunden in diesem Saale und soupirte dann in ihren Gemächern, während sich Erzherzog Maximilian und Herzog Albert sammt Gefolge, diesmal maskirt, auf den noch immer in voller Lust dahin wogenden Maskenball zurückbegaben, der erst bei Tagesanbruch endete. An diesem Tage, 2. September, war im Prachtsaale öffentliche Tafel wobei sich die vorzüglichsten Virtuosen der Kapelle mit Concertstücken producierten und Fremde und Einheimische Gelegenheit hatten, die Glanzentfaltung des fürstlichen Hauses zu bewundern. Um vier Uhr wohnte die Kaiserin einer Vorstellung im Marionettentheater bei. Zur Aufführung gelangte die Oper „Philemon und Baucis"[6] nebst einem Vorspiel „Der Götterrath, oder „Jupiters Reise auf der Erde". Hatte schon das Vorspiel mit der Darstellung des Olymp und der versammelten Götter durch die kunstvollen Dekorationen, durch die Trefflichkeit der Maschienerien und die exakten Bewegungen

---

4 Derselben wurde dann der Name der Kaiserin beigelegt.

5 Vergl. Band 1. S. 70.

6 Philemon und Baucis, oder Jupiters Reise auf die Erde. Bey Gelegenheit der höchsterfreulichen Gegenwart Allerhöchst Ihrer k. k. apostolischen Majestät und Allerhöchst dero allerdurchlauchtigsten Erzhauses. In einer Marionetten Operette zum erstenmale zu Esterház auf der fürstl. Marionetten-Bühne im Jahre 1773 aufgeführt. Wien, mit von Ghelenschen Schriften.

Ein Exemplar dieser selten gewordenen Broschüre, wie auch des Vorspiels besaß Haidinger in Wien. Ein zweites Exemplar (Vorspiel und Singspiel in einem Heft zusammengebunden) besaß Otto Jahn, nun im Besitz von Herrn Dr. Gehring in Wien. Von Haydn's Hand ist auf dem Titelblatt geschrieben: Music von mir Jos. Haydn.

der reich costümirten Puppen laute Bewunderung erregt, wurde dieselbe noch erhöht durch die nachfolgende gemüthvolle Oper und die allegorische Darstellung am Schlusse, der hier zu einer Huldigung der Monarchin und des Herrscherhauses umgestaltet war. Maria Theresia sprach dem Fürsten wiederholt ihr Wohlgefallen über die Darstellung aus, die ihr einen derartigen Eindruck hinterließ, daß sie sich vier Jahre später mit demselben Puppen-Apparat in Schönbrunn eine Oper aufführen ließ. — Nach eingenommenen Souper begab sich die Kaiserin mit ihrem Gefolge durch eine mit farbigen Laternen erleuchtete Allee außerhalb des Parks, um ein vom Pyroballisten Rabel veranstaltetes Kunstfeuerwerk anzusehen. Sie selbst entzündete mit der Stoppine die Feuerkörper, deren Zusammenstellung und Reichhaltigkeit alle Erwartung übertraf. Der Fürst geleitete hierauf seinen hohen Gast zu einem anderen festlich decorirten und magisch beleuchteten Theil der Parkumgebung. Dieser ganze über 8000 Besucher fassende Flächenraum war wie übersät mit buntfarbigen die verschiedensten Figuren bildenden Lampions. Besonderes Interesse erregten hier die, in einer bis dahin unbekannten Art von rückwärts erleuchteten Darstellungen nach Gemälden von Van Dyk. In festlichem Aufzuge, die Fahnen hoch schwingend, erschienen sodann bei tausend mit Bändern und Blumen geschmückte Landleute beiderlei Geschlechts, beim Klang nationaler Musik feurige Tänze nach Art ihres Landes aufführend. In ihrer Freude, die geliebte Landesmutter in ihrer Mitte zu sehen, erfüllten sie die Luft mit Zurufen: Es lebe Maria Theresia! Hoch unsere Königin! während das Kaiserliche Gefolge sich unter die Fröhlichen mischte und an ihren Tänzen Theil nahm. Mit Mühe entzog sich die Monarchin der allgemeinen Lustbarkeit, die noch lange nach ihrem Weggange fortwährte. Am dritten Morgen verließ die Kaiserin das Schloß; der Fürst gab ihr bis Ödenburg das Geleit, wo ihrer ebenfalls ein festlicher Empfang zu Theil wurde. Dem Schlosse Esterház aber blieb dieser einzige, damals auch in einem Gedicht[7] besungene Besuch unvergeßlich und noch heute wird der Fremde durch die in Ehren gehaltenen Gemächer „unserer Königin“ an denselben erinnert.

Es erübrigt noch, einiges über die erwähnte Marionetten-

7 Von Dr. Conradi in Preßburg. Wiener Diarium Nr. 75.

oper zu sagen. „Philemon und Baucis“ ist als Schauspiel im Jahre 1753 von C. Gottlieb Pfeffel geschrieben worden; der früher (I. 160) genannte Felix Berner führte das Stück mit seiner Kindertruppe im Jahre 1763 in Zabern und Straßburg auf; Gluck benutzte die Handlung im J. 1769 als Festoper unter dem Titel: *Bauci e Filemone.* Als „ein ganz neues Ballet“ bezeichnet, wurde „Philemon und Baucis, oder: Die belohnte Tugend“ zugleich mit der ersten Aufführung von Lessings „Emilia Galotti“ am 13. März 1772 in Braunschweig gegeben. Die Handlung ist bekannt: Jupiter und Merkur besuchen, als Pilgrimme gekleidet, die Erde, und von der Gastfreundschaft der alten phrigischen Eheleute gerührt, verheißen sie ihnen Verjüngung. Das gerührte Paar bittet zugleich um die Gunst, ihre Hütte als Tempel des Jupiter zu weihen und ihnen darin den Priesterdienst versehen zu lassen. — Von Haydn's Musik hat sich außer einer einzigen Zeile in seiner Handschrift[8] nur die kleine zierliche Ouverture D-moll (b. 1.) und eine Canzonette des Philemon: „Ein Tag, der Allen Freude bringt“ (A-dur, $^3/_4$) erhalten. —

Das einzige *Stabat mater* (m. 12) das Haydn geschrieben,[1] entstand wahrscheinlich in diesem Jahre. (Eine Unterschrift im Stifte Göttwig trägt das Datum 1773, 19. Nov.). Dieses uralte tief religiöse Mönchsgedicht schildert in ergreifender Weise die Wehmuth der Schmerzensmutter, wendet sich dann an diese selbst und, im Vorgefühl des jüngsten Gerichts ihre Fürsprache bei Gott erflehend, betrachtet es, im Vertrauen auf ihren Schutz, den Kreuzestod Jesu's nur noch als ein Gnadenmittel, nach dem leiblichen Tode der Aufnahme der Seele im Paradiese theilhaftig zu werden. Von jeher haben sich die Componisten ersten Ranges von dieser weihevollen Dichtung angezogen gefühlt. Josquin Desprez, Palestrina, Orlando Lassus, Astorga, Pergolese, Agostino Steffani[2] lieferten, jeder in seiner Art, anerkannte Meister-

8 Skizze aus dem Vorspiel mit den Worten: „Wenn's so ist, muß auch ich mit meiner Glorie kommen“. (Schlußworte des Merkur, 1. Auftritt.)

1 Fétis (Biogr. univ.) nennt noch ein zweites Stabat mater, (différent du précédent) indem er die Ausgabe in Paris und London für 2 verschiedene Werke hält.

2 Über Steffani's *Stabat mater* siehe Chrysander's „Händel“ Bd. I. S. 350 ff.

werke; ihnen folgten, ebenfalls noch vor Haydn, Joh. Jos. Fux, Hasse und weiterhin Tuma, Traetta, Wagenseil u. A. — Es ließe sich allenfalls annehmen, daß Haydn zu seiner Wahl zunächst durch Pergolese's Werk angeregt wurde, welches damals in Wien aufgeführt wurde.[3] Auch Haydn's Composition dürfte dann in Wien bekannt geworden sein,[4] wo sie Hasse, der sein Urtheil darüber schriftlich gegen Haydn aussprach, wohl gehört haben mag oder doch wenigstens Einsicht in die Partitur genommen hatte. Später weist ein Brief Haydn's auf eine Aufführung in Paris hin;[5] auch Cramer's Magazin der Musik (1783, S. 960) läßt sich aus Paris über die gute Aufnahme berichten, die das Werk dort gefunden und gedenkt schon früher (S. 168) der Aufführungen in verschiedenen Privatzirkeln Rom's, u. a. beim Fürsten Rezzonico (1780). In den 80r. Jahren wurde das Werk auch in London wiederholt in den *Nobility concerts* aufgeführt. Berichte über weitere Aufführungen liegen noch vor aus Leipzig (1802, unter Schicht), Wien (1808 und später), Berlin (1812), Amsterdam (1819), Riga (1823), Weimar (1825), Danzig (1845). In vielen Kirchen und Klöstern wird Haydn's Werk am Charfreitag abwechselnd mit dessen „Sieben Worte" zur Aufführung gebracht. Haydn's Auffassung und Behandlungsweise des Textes ist der Schreibweise seiner italienischen Zeitgenossen analog; so erklären sich auch die, wie Haydn bescheiden schreibt, „unverdienten" Lobsprüche, welche ihm Hasse, wie oben erwähnt, ertheilte, worüber sich Haydn äußert: „Eben diese Handschrift (Hasse's) werde ich zeit Lebens wie Gold aufbehalten, nicht

3 Das Tagebuch Zinzendorf's erwähnt darüber (11. Apr. 1772.) *De la au concert chez Marchisio, ou on chanta le Stabat mater.* Ferner (4. Dec.): *»chez Me. de Goes, ou il y avait un concert, elle chanta le Stabat mater de Pergolese«.*

4 „Vor 17 oder 18 Jahren wurde sein (Haydn's) *Stabat mater* in Wien zum ersten Mal aufgeführt; viele seiner Gegner waren gegenwärtig, hörten es mit Aufmerksamkeit an und gaben dem Verdienst vollkommen Beifall, das sie so lange bezweifelt hatten. (Almanach der k. k. National-Schaubühne in Wien auf das Jahr 1788, von F. C. Kurz.)

5 *»Mons. Le Gros Directeur du concert spirituel«* schreibt mir ungemein viel Schönes von meinem Stabat mater so allbort (in Paris) 4 mahl mit größtem Beifall producirt wurde; die Herren batten um die Erlaubniß dasselbe stechen zu lassen. (Haydn an Artaria. 27. Mai 1781.)

des Inhalts sondern eines so würdigen Mannes wegen."[6] Was später über das Werk Lobendes geschrieben wurde,[7] kann man heutzutage nur noch bedingungsweise gelten lassen. Hier und im „Tobias", der bald darauf folgte, war es Haydn nur selten gelungen, sich der Strömung der Zeit zu entschlagen. Immerhin aber verdient das Werk nicht in jener Weise abgefertigt zu werden, wie dies Reichardt[8] gethan, der selbst das Gedicht „ein schlechtes Lied", eine „elende Poesie" nennt.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 19. 20) Nr. 19 Autograph, die andern in Abschrift erschienen.

1 Violoncellconcert (e. 6.) in Abschrift erschienen.

3 Claviersonaten (f. 4. 5. 6.), im Druck erschienen mit den nächstfolgenden

3 Sonaten für Clavier mit Violine *ad lib.* (g. 2. 3. 4.) Autograph.

Das Jahr 1774 bietet uns weder eine Festlichkeit noch sonst einen nennenswerthen Moment, dafür aber zahlreiche Compositionen, darunter

6 Streichquartette (d. 33 — 38.) in Abschrift erschienen (nach dem Tittelblatt der Berliner Ausgabe unter der Bezeichnung „Sonnenquartette" bekannt). Artaria gab sie erst im J. 1800 und 1801 in 2 Serien heraus; Haydn nahm selbst die Correctur vor und widmete sie Nicolaus Zmeskall von Domanovecz, Beamten der ungarischen Hofkanzlei, einem geschickten Dilettanten auf dem Violoncell und im Tonsatz, der auch in Beethoven's Leben oft genannt wird. Artarias Ankündigung der verbesserten Auflage der Quartette in der Wiener Zeitung vom J. 1800 lautet: „Wir glauben Freunden und Kennern der Kunst einen nicht gemeinen Dienst zu erweisen, indem wir ihnen dieses schätzbare Produkt der früheren Muse Haydn's in der gegenwärtigen Auflage mittheilen. Es ist durch die Hand und unter der Aufsicht des Verfassers theils von den vielfältigen Schreib-

6 Siehe Selbstbiographie Band I, Beilage II, S. 382.

7 Besonders Musikalische Realzeitung 1789. Nr. 35.

8 Musikalisches Wochenblatt, Berlin, 1792, No. XIV, S. 108.

fehlern, die es bisher beinahe unbrauchbar gemacht haben, gereinigt, theils in Anerkennung der zum richtigen Vortrag unentbehrlichen Beziehung der Stärke, Schwäche, des Bogenstrichs 2c. so berichtiget, daß wohl schwerlich in irgend einem andern Werke solche Correctheit zu finden sein dürfte.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

7 Symphonien (a. 21 — 27.). Nr. 21 — 23, 25 und 27. Autograph; Nr. 24 und 26. in Abschrift erschienen.

1 Thema mit Variationen für Clavier (k. 1.) in Abschrift erschienen.

Im Winter 1774/75 schrieb Haydn sein erstes Oratorium *Il Ritorno di Tobia.* Das Textbuch hatte der, seit 1772 bei der italienischen Oper in Wien als Dichter angestellte Giov. Gastone Boccherini verfaßt. Das Oratorium wurde in italienischer Sprache das erste Mal im k. k. priv. Schauspielhause nächst dem Kärnthnerthor in der Akademie der im Jahr 1771 gegründeten Tonkünstler-Societät, am 2. und 4. April 1775 aufgeführt. Haydn hatte es dem Verein unentgeltlich überlassen und dirigirte selbst. Er hatte sich von Eisenstadt drei Solosänger, Christian Specht und das Ehepaar Friberth und zwei Instrumental-Virtuosen seiner Kapelle, Tomasini und Marteau, Mitglieder des genannten Vereins, mitgebracht, welch' letztere zwischen den beiden Abtheilungen, Tomasini am ersten Abend ein Violin-, Marteau am zweiten Abend ein Violoncell-Concert spielten.

Besetzung der Gesangsolo-Partien:

Tobit, ein Blinder . . . . *Christian Specht.*
Anna, sein Weib . . . . *Margarethe Spangler.*
Tobias, Beider Sohn. . . . . *Karl Friberth.*
Sarah, sein Weib. . . . . *Magdalena Friberth.*
Raphael, Erzengel, unter der Gestalt des Azarias. . . . . *Barbara Teyber.*

Über die Aufnahme des Oratoriums giebt uns ein Zeitungs-Bericht[1] Aufschluß, aus dem wir zugleich ersehen, mit welcher Achtung man von Haydn sprach und wie schon damals seine

---

1 K. k. priv. Realzeitung der Wissenschaften. 1775, 14. Stück, 6. April S. 218.

Werke im Auslande bekannt und beliebt waren. Wir lesen: „Der berühmte Herr Kapellmeister Hayden hat durch das von ihm in Musik gesetzte und den 2. und 4. dieses aufgeführte Oratorium, genannt „Die Wiederkunft des Tobias“ allgemeinen Beifall erhalten und seine bekannte Geschicklichkeit abermals auf der vortheilhaftesten Seite gezeigt. Ausdruck, Natur und Kunst war durchgängig in seiner Arbeit so fein verwebt, daß die Zuhörer das eine lieben und das andere bewundern mußten. Besonders glühten seine Chöre von einem Feuer, das sonst nur Händeln eigen war, kurz, das gesammte, außerordentlich zahlreiche Publikum wurde entzückt und Haydn war auch da der große Künstler, dessen Werke in ganz Europa beliebt sind, und in welchem Ausländer das Originalgenie dieses Meisters erkennen.“[2]

Die Einnahme der Doppelaufführung betrug die für jene Zeit beträchtliche Einnahme von 2085 Gulden, wovon 373 Gulden für Auslagen in Abzug kamen.

In dem an dramatischem Interesse dürftigen Textbuch werden in umständlicher Breite die Einzelheiten der bekannten biblischen Erzählung mitgetheilt; die Sehnsucht des erblindeten Vaters Tobit und seines Weibes Anna nach dem abwesenden Sohne Tobias; des Vaters Vertrauen, daß dem Sohne kein Unfall widerfahre; des Erzengels Verkündigung von der bevorstehenden Ankunft des Sohnes; dessen Heimkehr in Begleitung seiner Frau; die Heilung der Blindheit des Tobit durch den Sohn (mittelst der Galle eines von ihm getödeten Fisches) und endlich, nachdem sich der Erzengel als solcher zu erkennen gegeben, der Dank- und Lobgesang Aller.

---

2 Es heißt dann weiter: „Auch die regelmäßig gute Ausführung der Musik macht den hiesigen und fremden Tonkünstlern viel Ehre, um soviel mehr Ehre, da sie die Einnahme davon zur Versorgung ihrer Wittwen und Waisen verwenden. Gewiß ein beifallswürdiges Unternehmen, das manche Thräne von den Wangen der verwaisten Familie eines Künstlers abtrocknet, weil es gemeiniglich das Schicksal eines geschickten Mannes ist, für sich und die Seinigen kein Vermögen sammeln zu können, sondern nur bei Lebzeiten das bischen Seifenblase — den Ruhm zu haschen“.

O Künstler, dessen Harmonie die Seelen
Der Fühlenden zum Himmel hebt,
Der unsrer Väter Thaten melodisch zu erzählen
Die heil'ge Asche neu belebt;
Dein Geist setzt durch des Nachruhms goldne Ehre
Nächst Händeln Dir ein Monument,
Und hebt Dich in die hohe Sphäre
Wo Gluck und Bach die Bahn nur kennt.

Nachdem eine Wiederholung des Oratoriums im J. 1781 in unliebsamer Weise hintertrieben worden war, kam dasselbe „ganz neu bearbeitet und mit zwei Chören vermehrt“ durch dieselbe Societät am 28. und 30. März 1784 zur Aufführung (diesmal im K. K. National-Hoftheater).

Zu Leipzig brachte J. G. Schicht, Musikdirector der Gewandhausconcerte den „Tobias“ im Frühjahre 1802 zu Gehör, vermuthlich auf Anregung seiner früher (S. 20) erwähnten Gattin Constanza Valdesturla. Die nächste Aufführung durch die Tonkünstler-Societät in Wien war 1808. Neukomm, Haydn's Schüler, war von Petersburg, wo er drei Chöre aus dem Oratorium Tobias unter großem Beifall hatte aufführen lassen, nach Wien zurückgekehrt und hatte mit Zustimmung Haydn's, der sich der Mängel des Werkes wohl bewußt war, die Partitur den Ansprüchen der Zeit gemäß gekürzt und in der Instrumentation vermehrt.[3] In dieser Gestalt wurde das Werk „Aus Wohlwollen für die Gesellschaft neu bearbeitet“ am 22. und 23. Dec. gegeben, d. h. getheilt: an jedem Abend eine Abtheilung (mit Zugabe anderer Stücke).[4] Im J. 1861 brachte Franz Lachner in München „die Heimkehr des Tobias“ (deutsche Übersetzung von Fr. Graf Pocci) zur Aufführung, bedeutend gekürzt und mit neuen Einlagen versehen; ebenso 1866 in Wien der Haydn-Verein (frühere Tonkünstler-Societät) unter Esser's Leitung. Die Einlagen bestanden aus 3 Compositionen Haydn's: Chor – „Du bist's dem Ruhm und Ehre gebühret“, (aus den vierstimmigen Gesängen); Quartett mit Chor — „Laß uns auf diesem dunklen Pfad“ (Nr. 10 aus dem *Stabat mater*); Chor — „Preis Dir, Allmächtiger, und Ehre“ (ursprünglich, »*Non nobis Domine*«). Diese drei Einlagen enthält auch der Clavierauszug, (Nr. 8 der Kirchenmusik, herausgegeben von Holle), bearbeitet von H. M. Schletterer, der zugleich Vorschläge zu den wünschenwerthesten

3 Eine Partitur in Neukomm's Handschrift befindet sich im Eisenstädter Musik-Archiv. Am Schluß des 2. Bandes steht: Moskau am 6/18. October 806 Sigism. Neukomm.

4 Damals erschien auch das Textbuch in italiänischer und deutscher Sprache, gedruckt bei Georg Ueberreuter. Der Phantasie des Zuhörers wird darin häufig nachgeholfen z. B. Sie geht gegen das Feld ab; — Sie kniet nieder und küßt Tobits Hand; — Alle stehen auf und umarmen Tobit; — Zu den Hebräern, die kostbare Geschirre und andere Geräthe bringen.

Abkürzungen macht. Drei kräftige Chöre aus „Tobias“, Finale I, der Sturmchor, und Finale II, (m. 13. 14. 15.) werden noch heutzutage mit unterlegtem lateinischen Text in katholischen Kirchen oft und gerne gesungen. —

Haydn läßt dieses Gebiet in der Musik nun auf lange Zeit unberührt, denn das hier und da erwähnte und auch in Abschrift vorhandene Oratorium *Abramo ed Isacco* (Worte von Metastasio) wird Haydn fälschlich zugeschrieben. Es ist richtiger von Giuseppe Misliwececk und wurde u. a. 1777 in München aufgeführt. Die Fälschung stammt aus derselben Quelle, die Haydn auch zwei Opern andichtet, deren später Erwähnung geschehen wird. —

Montag, den 28. August, 8 Uhr Abends, langten Erzherzog Ferdinand[1] mit Gemalin Maria Beatrice über Ödenburg auf Besuch in Esterház an. Der Fürst hatte nun abermals Gelegenheit, den Reichthum seines Hauses zu entfalten und bewies sich in der That unerschöpflich in Erfindung abwechselnder Lustbarkeiten, die uns dieses Mal insbesondere ein getreues Bild bieten von dem damaligen Geschmack bei derlei Festen. Schon auf dem Wege von Szeplak aus wurden die hohen Gäste von der aus der Umgebung herbeigeeilten Landbevölkerung mit Trommelwirbel, flatternden Fahnen und freudigem Zuruf begrüßt; ebenso nahe dem Schlosse von einem auf einer laubgeschmückten Estrade postirten Chor Trompeter und Paucker. Auf der Hauptwache standen zu beiden Seiten in zwei Zügen die fürstlichen Grenadiere in voller Parade; zwischen ihnen 24 Livréebedienten in prächtiger Gala, 6 Läufer, 6 Heyducken, die Leibhusaren, die fürstliche Musikkapelle, das Jagdgefolge, alle Hausofficianten, 6 deutsche und 6 ungarische Pagen. Am großen Portal, der Hauptwache gegenüber, harrten der Ankunft das fürstliche Paar und der aus Ungarn und Wien eingeladene Adel. Nach kurzem Aufenthalt in den zum Empfange bereit gehaltenen

---

1 Sohn Franz I. und Maria Theresia, Generalcapitän der Lombardei Herzog von Österreich-Este, vermählt in Mailand 1771, 15. Oct.. Mozart, damals 15 Jahre alt, schrieb für diese Gelegenheit die Serenata *Ascanio in Alba*, am 17. Oct. aufgeführt. Bekannt ist Hasse's Äußerung: „Der Jüngling wird Alle vergessen machen“. Erzherzog Ferdinand ist derselbe, von dem Haydn in 1789 hoffte „eine Schuld von sieben Jahren bezahlbar zu erhalten“. (Brief an Artaria, 5. Juli.)

festlich geschmückten Apartements begab sich die hohe Gesellschaft in's Theater wo ein kleines deutsches Schauspiel aufgeführt wurde. Nach Beendigung desselben fanden die Gäste das ganze Schloß und einen Theil des Parkes beleuchtet und vereinigte sich Alles bei der reich besetzten Tafel. Am folgenden Morgen spielte unter den Fenstern der Gäste die Feldmusik und wurden dann alle kostbaren Schätze des Schlosses besichtigt. Mittags wurde an drei Tafeln öffentlich gespeist; der höchste Adel saß an einer Tafel zu 40 Gedecken im großen Prachtsaale; der übrige Adel, ebenfalls zu 40 Gedecken in der Sala Terrena, der Rest im Marionettentheater. Um vier Uhr war Pirutschade im Park; der Dianen- und Sonnentempel, der Tempel der Liebe, der Fortuna, die Eremitage und die übrigen Theile des Parks wurden besichtigt und bewegte sich schließlich die ganze Wagenreihe zum Theater, wo eine neue eigens für diese Gelegenheit von Haydn componirte italiänische Oper: »*L'Incontro improvviso*« (die unvermuthete Begegnung)[2] aufgeführt wurde, welche den Beifall aller Anwesenden erndtete. Der Oper folgte Abendtafel und nach dieser im großen neuen chinesischen Redoutensaale ein von nahezu 1400 Personen besuchter Maskenball. Am Mittwoch war nach der Tafel Spazierfahrt im Park, die zu einem großen Platze lenkte, auf dem ein ländlicher Jahrmarkt improvisirt war. Nach Besichtigung der in laubgeschmückten Buden ausgelegten Kleinigkeiten aller Art, darunter aber auch kostbare Stücke von Gold und mit Edelsteinen besetzt, ging die Fahrt zu einem noch größeren freien Punkt, der einen der volksthümlichen Theile der Pariser Boulevards versinnlichte. Närrische Dinge waren hier zu sehen: ein Polichinell-Theater, eine Marktschreierbude, der Stand einer Bilder-Sängerin, ein Zahnarztstand, ein Tanzplatz mit Bauernmusik, zwei Bühnen für Hanswurstiaden. Die bekannten Farçen-Charaktere Arlequin, Pierrot und Pantalon traten auf und trieben ihre derben Spiele; dann erschien ein Zahnarzt zu Roß mit Gefolge auf Maschinenpferden; ihm folgte ein Marktschreier auf einem von sechs Ochsen gezogenen Karren, begleitet von aus Pappe fabricierten Affen, Löwen und

---

2 Haydn erwähnt die Oper in seiner autobiographischen Skizze irrthümlich als aufgeführt „in Gegenwart Ihrer k. k. Majestät". Vergl. Bd. I. S. 382.)

Tigern. Der Zug machte Halt und der Marktschreier erklärte von einem monströsen Blatt herab seine bildlich dargestellten Kuren; solche die zu den „verschwiegenen“ gehören, deutete er wenigstens verblümt an. Nun erschien Monsieur Bienfait, den wir vom Marionettentheater her kennen und zeigte die drolligen Gliederverrenkungen seiner Maschinen-„Eleven“, an Narrheit noch überboten von einem Pariser Schuhflicker, der eine kleine Farçe zum Besten gab. Ein neuer Marktschreier tauchte auf, seine Wissenschaft preisend; ein zweiter Wundarzt zeigte auf einem 18 Fuß hohen Gestell als großer Thomas seine Fertigkeit im Zahnbrechen und dazwischen erklärte die Bildersängerin in einem französischen Liede ihre schauerliche auf Leinwand dargestellte Marktgeschichte. Nachdem man sich an diesem Wirrwar von tollen Späßen satt gesehen und ein *gouté* von Erfrischungen eingenommen hatte, fuhr man zum Marionettentheater, in dem »*Alceste*«[3] als parodierte Oper aufgeführt wurde. Verfasser derselben war der uns schon bekannte Pauersbach, der auch die Vorstellung leitete. Es folgte dann noch Feuerwerk, Abendtafel und Wiederholung des Balles. Der Donnerstag Vormittag war der Jagd gewidmet, dieser schloß sich die Mittagstafel an, dann abermals Spazierfahrt und während dem *gouté* im Gloriett Concert der fürstlichen Kapelle. Die Gesellschaft begab sich sodann in's Theater, wo das Lustspiel „Der Zerstreute“[4] nach dem französischen des Renard durch die Wahr'sche Schauspielertruppe aufgeführt wurde. Nach Schluß der Vorstellung und eingenommener Tafel fuhren die Gäste unter Begleitung von Feldmusik nach dem großen mit Guirlanden und seltenen Gewächsen geschmückten und glänzend beleuchteten Ovalplatz, auf dem große transparente Conversationsgemälde ausgestellt waren. Ein Kanonenschuß ertönte und im Nu füllte sich der Platz mit 2000 in ihre Nationaltracht gekleidete Bauern, sämmtlich Unterthanen des Fürsten, die von allen Seiten unter Jubelgeschrei herbeiströmten und ungarische und kroatische Tänze unter Begleitung ihrer landesüblichen Musik aufführten. Wäh-

3 Der Bericht im Wiener Diarium nennt Metastasio als den Verfasser, der aber bekanntlich keinen Operntext dieses Namens geschrieben hat. Die Musik war von Karl von Ordonez, die Partitur befand sich in Haydn's Nachlaß.

4 Wir werden dem Lustspiele bald wieder begegnen.

rend sich dann das Landvolk bei Speise und Trank gütlich that und bis in den hellen Tag hinein tollte, begaben sich die Gäste durch den mit farbigen Laternen erleuchteten Park in's Schloß zurück, wo der letzte Ball stattfand. Am frühen Morgen verabschiedete sich das erzherzogliche Paar, das zuvor die angesehensten Hausofficianten des Fürsten mit kostbaren Geschenken bedacht hatte, um ihnen die Erinnerung an diese Festtage wach zu halten.

Wir kommen nun auf die Oper zurück. Das bei Sieß in Ödenburg gedruckte Textbuch, [5] das zum ersten Male auch den Verfasser angiebt (den Sänger Karl Freiberth) nennt folgende Personen:

Ali, principe di Balsora, amante di Rezia.	*Carlo Friberth.*
Rezia, principessa di Persia, favorita di Sultano d'Egitto nel serraglio . .	*Maddalena Friberth.*
Balkis, schiava, confidente di Rezia . .	*Barbara Dichtler.*
Dardane, schiava, confidente di Rezia .	*Elisabetta Prandtner.*
Osmin, schiavo d'Ali.	*Leopoldo Dichtler.*
Un calandro, inspettore magazino delle caravane	*Christiano Specht.*
Il Sultano d'Egitto	*Melchiore Griessler.*

Der Kern der umständlichen Handlung ist folgender: Ali, Prinz von Balsora, ist in Rezia, persische Prinzessin und Favoritin des egyptischen Sultans verliebt und sinnt auf Mittel, sich ihr zu nähern. Auch Rezia schwärmt für ihn und möchte ihn wiedersehen. Balkis, ihre Sklavin und Vertraute, sucht Ali auf und benachrichtet ihn, daß eine hohe Dame aus dem Serail mit ihm in einem dazu bestimmten Palais zusammen zu kommen wünscht. Nur ungern folgt Ali, gelobend daß er einer Unbekannten niemals Liebe entgegen bringen und der Dame seines Herzens untreu werden würde. Im Palais empfängt ihn Dardane, eine zweite Sklavin und Vertraute der Rezia, giebt sich für die erwartete hohe Dame aus und sucht ihn zu gewinnen, wird aber zurückgewiesen. Rezia und Ali kommen endlich doch zusammen und ersinnen einen Plan, in Verkleidung zu entfliehen. Aus Dummheit vertraut Osmin, Ali's Sklave, diesen Plan einem Derwisch (Calandro) an, der ihn dem Sultan verräth. Auf dem Wege zur Flucht werden die Liebenden von Soldaten ergriffen; ein Schreiben des Sultan bestimmt sie zum Tode, bietet ihnen aber Verzeihung, wenn sie sich dem Sultan ergeben; der Derwisch aber soll als Verräther lebendig geschunden werden. Rezia und Ali geloben, sich für ihn beim Sultan zu

---

5 *L'Incontro Improvviso, drama giocoso per musica, tradotto dal Francese e rappresentato a Esterhaz, in occasione del felicissimo arrivo delle A. A. L. L R. R. il Serenissimo Archiduca d'Austria Ferdinando et della Serenissima Archiduchessa Beatrice d'Este sul teatro di S. A. il Principe Nicolo Esterhazy de Galanta nel mese d'Agosto dell'anno 1775.*

verwenden. Dieser drückt beide an sein Herz und sie nennen ihn den gutmüthigsten aller Väter. Der Derwisch wird verwiesen und Tanz und Sang feiern die Güte des Herrschers.[6] —

In dieses Jahr fallen Haydn's letzte drei Compositionen für das Baryton,[7] wenigstens liegen keine weiteren mit Datum bezeichneten Stücke vor. In diesen Arbeiten, im Ganzen 175 Nummern, von denen die meisten für Baryton, Viola und Violoncell geschrieben sind, zeigt sich so recht auffallend Haydn's unerschöpflicher Erfindungsgeist in immer neuen Themen und deren mannigfachen Verarbeitungen. Von nun an scheint der Fürst das Spiel seines Lieblings-Instrumentes weniger cultivirt zu haben, und Andere (Tomasini, Kraft, Pichl, Pleyel) sorgten für Zuwachs an neuen Stücken. Die erwähnten drei größeren Compositionen für acht Instrumente (2 Waldh., Baryton, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Baß) verwerthete Haydn bei einer Sammlung von 6 Divertimenti (Baryton durch Flöte ersetzt), welche bei Artaria im J. 1781 erschienen, wo sie verzeichnet sein werden.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
1 Symphonie (a. 28); in Abschrift vorhanden.

Wir sind bei dem Jahre 1776 angelangt, in dem Haydn, dazu aufgefordert, für ein zu erscheinendes Werk („Das gelehrte Österreich" von De Lucca) seine Lebensskizze schrieb. Sie ist in Band I. S. 381 mitgetheilt und die dort ausgesprochene Vermuthung daß die bis dahin in allen Wiedergaben fehlende Jahreszahl mit 1776 oder 1777 zu ersetzen sei, hat sich bestätigt, da sich seitdem das Original als in Privathänden befindlich vorgefunden hat. Es trägt das Datum „Estoras, den 6. July 1776.[1]

---

6 Bekanntlich wurde dasselbe Sujet (nach Dancourt) auch von Gluck bearbeitet und im Jan. 1764 auf der Hofbühne aufgeführt unter dem Titel: *La rencontre imprévûe*; später (Juni 1776) in deutscher Bearbeitung: „Die unvermuthete Zusammenkunft, oder: die Pilgrimme von Mekka". (Siehe Schmid, Gluck S. 107.)

7 Über Baryton siehe Bd. I. S. 249 — 257.

1 Die in dem Briefe genannte Mademoiselle Leonore, an die der Brief gerichtet ist, vermählte sich später mit dem fürstl. Esterhazyschen Wirthschaftsrath oder Güterdirector Lechner.

Jetzt, wo wir die ganze Lebensperiode Haydn's bis zu diesem Jahre mit durchgelebt haben, wird es wohl frommen, an die Gedanken, welche, damals seine Feder führten und besonders an die zweite Hälfte jener Skizze zu erinnern, wo Haydn jener Gesangswerke aus den Jahren 1770—75 erwähnt, die u. a. „den meisten Beyfall erhalten haben", sowie der Werke im Kammerstyl, in dem er „außer den Berlinern fast allen Nationen zu gefallen das Glück gehabt hat", wozu er in seiner ironischen Weise weiter bemerkt, wie es ihn wundert daß ihn „die sonst so vernünftigen Herrn Berliner" in ihrer Kritik „bis an die Sterne erheben" und wiederum „60 Klafter tief in die Erde schlagen", was sie übrigens nicht abhält sich äußerst zu bemühen, alle seine Werke zu bekommen.

Geschätzt und geliebt von seiner Umgebung, vom In- und Ausland, besteht doch sein größter Ehrgeiz nur darin, vor aller Welt so wie er es ist „als ein rechtschaffener Mann" angesehen zu werden. Und alle Lobeserhebungen auf die Gnade Gottes zurückweisend, dem allein er solche zu danken habe, hat er nur den einen Wunsch, weder seinen Nächsten, noch seinen gnädigsten Fürsten, viel weniger seinen unendlich barmherzigen Gott zu beleidigen. —

Am 6. Januar 1776 kam im Stadttheater nächst dem Kärnthnerthor zur Aufführung „Der Zerstreute", Lustspiel in 5 Akten nach dem französischen des Regnard (*le distrait*)[1] und dazu ein Ballet „Die Ankunft der Savoyarden in ihrem Vaterlande". Die privilegirte Realzeitung[2] giebt S. 107 über diesen Abend folgende Notiz: „Vor dem Lustspiel und zwischen einem jeden Aufzug wurde eine neue analoge Sinfonie aufgeführt, welche eigentlich zu diesem Stück der berühmte Herr Jos. Haiden, Kapellmeister in Diensten des Fürsten Esterhazy verfertiget". Diese Symphonie ist besser bekannt unter der Bezeichnung *Il distratto* (a. 29). Die Musik wurde auch im Leopoldstädter Theater im

---

1 Das Lustspiel wurde zuerst 1697 gegeben, fand aber nur geringen Beifall, um so größeren 34 Jahre später. (Lessing, Hamburg. Dramaturgie, 28. Stück.) Erste Aufführungen in Deutschland waren in Hamburg (1767), Lübeck (1770, mit Eckhof als Leander), Wien (1772, Theater nächst der Burg).

2 Sie ist die einzige Quelle, aus der das Repertoire der beiden Hoftheater aus jenen Monaten zu ersehen ist.

J. 1800 bei Aufführung des oft gegebenen Stückes[3] benutzt. Was Haydn später selbst davon hielt, zeigt ein Brief an Elßler (5. Juni 1803) in dem er ihn bittet, ihm „den alten Schmarn“[4] nach Wien zu schicken, da die Kaiserin (Marie Therese, Gemalin des Kaisers Franz) danach verlangte. —

In diesem Jahre erhielt Haydn vom kaiserl. Hofe den Auftrag, für die im Januar 1777 wieder beginnende italiänische Oper ein neues Werk zu schreiben. Die nächste Veranlassung dazu ist wohl in dem wiederholten Besuche des kaiserl. Hofes in Esterház zu suchen, wo derselbe Gelegenheit hatte, Haydn auch als dramatischen Tondichter kennen zu lernen. Die Wahl fiel auf das Textbuch *La vera costanza*. Haydn hatte bei der Composition selbstverständlich auf die vorhandenen Kräfte Rücksicht genommen und die Rollenvertheilung selbst bestimmt. Beim Einstudieren aber sollte er nur zu bald die Macht der Kabalen kennen lernen. Vergebens kämpfte er gegen sie an und selbst der Kaiser, an den er sich wandte und der sich für die Sache interessirte, vermochte nichts auszurichten[1]. So zog denn Haydn seine Partitur zurück und nahm sie mit nach Esterház, wo wir deren Aufführung in 1779 begegnen werden. Es ist zu vermuthen daß Haydn es hier unbewußt mit einem Rivalen, Anfossi, zu thun hatte, der dieselbe Oper in Bereitschaft hatte, die auch wirklich am 12. Jan. 1777 im Theater nächst dem Kärnthnerthor von der Gesellschaft der Katharina Schindler, die damals in diesem und dem Theater nächst der Burg im Januar und Februar einen Cyklus von 12 Vorstellungen gab, zur ersten Aufführung gelangte.[2]

---

3 Auch auf kleinen Bühnen wurde „der Zerstreute“ gegeben, so 1787 in der Hütte auf dem Neuen Markt, 1791 im Theater „zum weißen Fasan“.

4 Werthlose Sache, Scharteke. So nannte auch Schiller (der Werth des Gegenstandes ist freilich ein himmelweiter) seine „Theilung der Erde“ eine Schnurre. (Vergl. David Fr. Strauß „der alte und der neue Glaube“, S. 331.)

1 Genau dasselbe war im J. 1767 dem damals elfjährigen Mozart mit seiner ersten, sogar auf Wunsch des Kaisers geschriebenen Oper *La finta semplice* widerfahren (Jahn Bd. I. S. 71).

2 Zinzendorf hörte die Oper am 25. Jan. 1777 und schreibt: »*On joua le nouvel opéra »La vera constanza« ou »la pescatrice fedele«*. Unter letzterem Titel nennt Clément's *dict. lyrique* die Oper als von Anfossi componirt und 1776 zu Rom aufgeführt. Das Textbuch unter ersterem Titel nennt den

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 29. 30). Nr. 29 (siehe S. 76) in Abschrift vorhanden; Nr. 30 Autograph.

6 Soli für Violine mit Begleitung einer Viola (c. 2—7) in Abschrift erschienen.

6 Clavier-Sonaten (f. 7—12) in Abschrift erschienen.

1 Offertorium (m. 17) in Abschrift vorhanden.

Dienstag den 8. Juli 1777 trafen in Wien auf Besuch ein Clemens Wenzel Kurfürst von Trier, seine Schwester Marie Kunigunde Dorothee Herzogin von Sachsen, Herzog Albert zu Sachsen-Teschen und seine Gemalin Marie Christine. Die Herrschaften kamen von Preßburg und nahmen Absteigquartier im Lustschlosse Schönbrunn. Der Besuch galt der Besichtigung der Merkwürdigkeiten der Stadt. Um ihnen einen besonderen Genuß zu bereiten, erbat sich die Monarchin vom Fürsten Esterházy seine Oper und Kapelle sammt dem Marionettentheater.[1] Mittwoch fuhren die Genannten in Begleitung des Hofes ins Belvédère, dem ehemaligen Palais des Prinzen Eugen von Savoyen, um die, auf Anordnung des Kaisers vor Kurzem (1775) von der Stallburg dahin übertragene k. k. Gemälde-Gallerie zu besehen. Abends war auf dem Schloßtheater in Schönbrunn „Spectakel", von der fürstl. Esterházyschen „Bande" mit allerhöchstem Beifall aufgeführt. Donnerstag Abend besuchten die Gäste (mit Ausnahme des Kurfürsten von Trier) das Theater nächst dem Kärnthnerthor, wo ein „wälsches Singspiel" (die Oper *La contadina ingentilità*) zum erstenmale gegeben wurde. Freitag concertirte die fürstl. Esterházische Kapelle während der kaiserlichen Tafel in Schönbrunn. Nebst den oben genannten waren zugegen Erzherzog Maximilian, die Erzherzoginnen Marie Anna und Marie Elisabeth. Der Nachmittag wurde zum Besuche des kaiserl. Zeughauses und der St. Stephanskirche verwendet. Samstag begleitete der Hof seine Gäste ins Nationaltheater nächst der Burg, um einer Vorstellung des Schauspieles „Alcidonis"

Namen des Componisten nicht. — Die Partitur befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien.

1 Als Leitfaden zu diesem Besuche dient uns einzig nur das Wiener Diarium 1777 Nr. 55, 56, 57.

beizuwohnen. Diesesmal war auch die Kaiserin zugegen und als sie erschien, brach das Publicum „über die unverhoffte Freude, die allermildeste Landesmutter zu sehen, in allgemeines Frohlocken aus“.[2] Der Sonntag wurde einer Fahrt in den Augarten und Prater gewidmet und brannte in letzterem Stuver ein Feuerwerk ab. Montag war Tafel beim Fürsten Franz von Liechtenstein und Abends führte die Esterházysche Bande in Schönbrunn abermals ein „prächtiges Singspiel“ auf. — Da die Stücke nicht genannt sind, läßt sich nur vermuthen, daß, was das Singspiel betrifft, entweder ein älteres aus dem Programm der fürstl. Oper gewählt wurde, oder daß Haydn eine gerade fertig vorliegende neue italiänische Oper benutzte, die dann bald darauf (wie wir gleich sehen werden) in Esterház gegeben wurde. Unter dem „Spectakel“ ist jedenfalls eine Marionetten-Oper, wahrscheinlich „Dido“ gemeint, deren Aufführung in Esterház in diesem Jahre Aufsehen machte, worüber folgendes berichtet wird: „Im vergangenen Jahre (1777) wurde eine neue Vorstellung (in Esterház) gegeben, welche 6000 Gulden kostete und so prächtig war daß die Kaiserin selbst sie zu sehen verlangte. Es wurde deswegen zu Schönbrunn ein Theater erbaut und die Marionetten und Dekorationen nach Wien geführt“.[3] Eine neue Symphonie, etwa die in D (a. 32), dürfte Haydn wohl für diese Gelegenheit rasch geschrieben haben. —

Bald darauf, am 3. August, wurde in Esterház die Vermählung des k. k. Kämmerers und Majors Grafen Nicolaus Esterházy[1] (zweitem Sohne des Fürsten) mit der Gräfin Marie Anna Franzisca von Weißenwolf[2] gefeiert. Zu den Festlichkeiten zählten auch Oper und Marionettenspiel. Haydn schrieb

2 Wiener Diarium Nr. 56. Es stimmt dies allerdings nicht mit der oft versicherten Angabe, der Besuch der Kaiserin im Theater im Jan. 1771 (man gab Diderot's „Hausvater“) sei der einzige und letzte nach dem Tode ihres Gemals gewesen. Abgesehen von ihrem Besuche in Esterház erschien sie noch, stets mit Jubel begrüßt, im Theater nächst der Burg in den Jahren 1775, 9. Sept., an welchem Abend die Oper *La finta scema* von Salieri und das Ballet „Die Horazier und Curazier“ von Noverre gegeben wurden (W. D. Nr. 62); in 1776, 1. Sept. in „Minna von Barnhelm“ (Realzeitung, S. 589); 1779, 5. Juni, in einem deutschen Singspiel (W. D. Nr. 45).

3 Goth. Theater-Kalender auf das Jahr 1778. S. 235.

1 Geb. 1741, 10. Mai, gest. 1809, 21. Dec. in Ödenburg.

2 Geb. 1747, 2. Febr., gest. 1822, 26. Juni in Linz.

dazu die dreiactige komische Oper *Il mondo della luna* (Die Welt des Mondes); auch die „im Sommer zum erstenmale aufgeführte Marionetten-Operette in 3 Aufzügen „Genovefens vierter Theil“, mit Musik von Haydn, dürfte für diese Gelegenheit bestimmt gewesen sein. Das bei Kurzböck in Wien gedruckte Textbuch[3] der Oper nennt folgende Personen:

Ecclitico, finto astrologo	*Il Signor Guglielmo Jermoli.*
Ernesto, Cavaliere	*Il Signor Pietro Gherardi.*
Buonafede	*Il Signor Benedetto Bianchi.*
Clarice, figlia . . . . } *di Buonafede* . .	*La Signora Cattarina Poschwa.*
Flaminia, altra figlia } . .	*La Signora Maria Anna Puttler.*
Lisetta, cameriera . } . .	*La Signora Marie Jermoli.*
Cecco, servitore di Ernesto. . .	*Il Signor Leopoldo Dichtler.*

Die Handlung dieser, mit Decorationen, Ballets, Aufzügen &c. reich ausgestatteten und von vielen Componisten[4] benutzten Oper, welche Zinzendorf mit den wenig erbaulichen aber zutreffenden Worten abfertigt »*Le sujet est une farce pour la populace et pour les enfans*«, ist folgende:

Ecclitico, der sich für einen Astronomen ausgiebt, erfreut sich einer Anzahl gläubiger Schüler. Auch ein gewisser Buonafede will von dessen Weisheit profitiren. Dieser ist reich und hat zwei heirathsfähige Töchter, Clarice und Flaminia, die sammt dem Kammermädchen Lisetta von ihm mit Strenge behandelt werden. Der Astrolog beabsichtigt, es durch List dahin zu bringen, daß Buonafede selbst, ohne es zu ahnen, seine Zustimmung zur Verheirathung der Genannten giebt. Clarice bestimmt er für sich selbst, Flaminia für seinen Freund den Cavalier Ernesto, das Kammermädchen für Cecco den Diener des Buonafede. Ecclitico hat unerwartet leichtes Spiel; er weiß seinem Opfer durch ein großes dazu eingerichtetes Telescop allerlei Erscheinungen im Monde, bei denen die Frauen die Hauptrolle spielen, vorzugaukeln. Buonafede sieht und glaubt Alles und selbst, als Ecclitico versichert, ihn und sich selbst durch einen Trunk in den Mond versetzen zu können, geht er auch in diese Falle, trinkt, schläft ein und wird im Schlaf durch Ecclitico's Leute in dessen phantastisch dazu hergerichteten Garten getragen, wo er beim Erwachen auch richtig sich im Monde zu befinden wähnt. Ecclitico als Ceremonienmeister empfängt ihn, Tänzerinnen umgaukeln ihn, herrlich duftende Blumen entquillen der Erde, Musik tönt

3 *Il Mondo della Luna, drama giocoso in tre atti, rappresentato sul teatro d'Esterház all' occasione degli felici sponsali de Signore Nicolò, conte Esterhazy di Galantha, figlio di S. A. S. e la Signora Contessa Maria Anna Weissenwolf, L'estate dell' anno 1777.*

4 Avondano (Neapel 1732), Galuppi (Italien 1750), Piccini (Neapel 1762), Gaßmann (Venedig 1765), Paisiello (Neapel 1773), Astaritta (Venedig 1775).

aus jedem Gebüsche und schließlich erscheint in der Person des verkleideten Cecco die Majestät des Mondes, welche die ebenfalls verkleidete Lisetta zu sich auf den Thron erhebt. Buonafede ist entzückt und wünscht auch seine Töchter im Monde zu sehen. Auch diese erscheinen, begleitet von dem als Hesperus verkleideten Ernesto. Die Majestät befiehlt nun, daß mit Zustimmung Buonafede's Ecclitico die Clarice, Ernesto deren Schwester Flaminia sich zur Frau wählen sollen, die Majestät selbst behält sich die Throngefährtin Lisetta vor. Der Akt der Verbindung wird geschlossen und zu spät entdeckt Buonafede endlich daß alles nur Gaukelei war. Er bereut wohl seinen Wahn, vergibt aber großmüthig und alle preisen den Mond, durch dessen Macht ein so gutes Ende herbeigeführt wurde.

Die genannte Marionetten-Oper bietet dem Maschinisten und Decorateur einen überreichen Stoff, Witz und Geschmack daran zu erproben. Es ist schwer zu begreifen, wie die kleine Bühne Raum fand zur Entfaltung dieser Masse von Gruppen, wenn es auch nur Marionetten waren. Der beschreibende Text der Handlung ist ungenießbar; noch tiefer steht alles, was den Solo-Figuren singend und sprechend zugetheilt ist. An Arien, Arietten, mehrstimmigen Singstücken und Chören ist kein Mangel, die Musik selbst aber ging verloren. —

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

1 Symphonie (a. 31), in Abschrift vorhanden und aufgeführt (Nr. 32, Autograph, ist schon erwähnt).
3 Clavier-Sonaten (f. 13—15) im Druck erschienen.
1 Regina coeli (m. 18) in Abschrift vorhanden.

Im Jahre 1778 verbreitete sich in England das Gerücht, daß Haydn gestorben sei. Burney zog darüber Erkundigungen ein bei Sir Robert Keith, dem damaligen englischen außerordentlichen Bevollmächtigten am österreichischen Hofe, der nicht nur die Aussage widerlegte, sondern Burney auch das Material lieferte zu einer kurzen Lebensbeschreibung Haydn's, die ihm sein deutscher Secretär verschaffte und die Burney in seiner Geschichte der Musik benutzte.[1] Es war dies zweifellos der gleichzeitig in dem schon erwähnten Werke „Das gelehrte Österreich", Bd. I. erschienene Aufsatz, welcher Haydn's autobiographischen Skizze entnommen war.

1 *A general History of music, vol. IV. p. 599 ff.*

Im ersten Bande (S. 201) wurde der zwei großen Brände gedacht, die Eisenstadt in den Jahren 1768 und 76 größtentheils zerstörten. Im J. 1768 währte der Brand zwei volle Tage, 2. und 3. August; das Franciscaner- und Frauenkloster wurden in Asche gelegt und blieben nur 19 Häuser und die Stadt-Pfarrkirche unversehrt. Am 17. Juli 1776 fielen dem Brande 104 der neu aufgebauten Häuser zum Opfer.[1] Das Feuer wüthete namentlich in der oberen und unteren Pfarrgasse, welcher Theil daher auch fortan die Brandstatt genannt wurde. Griesinger bemerkt:[2] „Zweymal betraf ihn (Haydn) der Unfall, daß ihm sein Haus in Eisenstadt abbrannte, und jedesmal ließ es der Fürst wieder aufbauen; einige Haydn'sche Opern und andere Compositionen wurden dabey ein Raub der Flammen, und es existirt schwerlich noch eine Copie davon". An anderer Stelle[3] wird der erste Brand irrthümlich ins J. 1774 verlegt und *Le Breton*[4] damit berichtigt, daß nur der Dachstuhl des Hauses abbraunte. Der Fürst sorgte übrigens dafür daß nach dem zweiten Brande mit Hülfe Pleyel's, dem Schüler Haydn's, der damals bei ihm wohnte, die ganze Einrichtung in der früheren Weise wieder hergestellt wurde. Dieses noch heute bestehende Haus befindet sich in der unteren Stadt, Klostergasse Nr. 84 unweit dem Franciskanerkloster. Es besteht aus dem Erdgeschoß und einem Stockwerk mit vier Fenster Gassenfront und macht innen und außen einen freundlichen Eindruck. Die Fenster des rückwärtigen Theils sind dem Schloßpark zugekehrt und hier, in abgeschiedener Ruhe, mag Haydn wohl oft, den Blick auf das üppige Laubwerk mächtiger Bäume gerichtet und dem Sange zahlloser Singvögel lauschend, sich in erhöhter Stimmung dem Zuge seiner Phantasie hingegeben

1 Wiener Diarium 1768 (Nr. 63) und 1776; Gedenkbuch der Pfarre und Stadtkirche.

2 Biogr. Notizen S. 24.

3 Allg. Mus.-Ztg. Bd. XIII. S. 150.

4 *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. Haydn. p. 25.* Le Breton, ebenfalls den Verlust der Manuscripte bedauernd, sagt weiter: „Nur einen Verlust konnte er (Haydn) nicht verschmerzen, die Partitur seiner Armida, die er all' seinen Opern vorzog. Pleyel aber entschädigte ihn dadurch, daß er ohne sein Wissen alle werthvollen Partituren copirt hatte". Le Breton klagt hier ohne Noth: Die Armida fällt erst ins Jahr 1784 und auch das Autograph der Oper liegt wohlerhalten in der Bibliothek der *Sacred Harmonique Society* in London.

haben. Der Contrast mit seinem langen und ungesunden Aufenthalt in Esterház, wo er der Unruhe musiktreibender Nachbarn preisgegeben war und ihm nur wenig Zeit zur eigenen Arbeit übrig blieb, war groß genug, um ihm die kurze Ruhe in dem überdies so gesunden Eisenstadt doppelt wohlthuend empfinden zu lassen.

Nach dem Ausweis des Steuerbuchs war Haydn gleich den übrigen „Abbrandlern" (vom Feuer Beschädigten) vermöge k. Resolution von der Contribution (Militär- und Stadtsteuer) seit 1776 befreit. Zu dieser „Hofstatt Behausung" gehörten auch mehrere Joch Äcker, Viehtrifft und Waldung, und ein kleiner, hinter dem Spital in der Vorstadt gelegener Küchengarten. Hier stand auch ein kleines, aus Brettern leicht aufgezimmertes Gartenhäuschen. Eine Stiege führte in den obern Theil und von hier aus übersah man weithin das vorliegende Feld. In diesem Tusculum, das noch heute, mit Epheu umrankt und von Obstbäumen beschattet, erhalten ist, dürfte wohl Haydn, fern vom Hofgetriebe und aus dem Bereich seines keifenden Hausdrachens, wonnige Stunden verlebt haben. Wie gerne möchte man die Entstehung so mancher Composition aus jener Zeit in dies Häuschen verlegen, aber der Meister blieb stumm; wahrscheinlicher dürfte es sein, daß er hier, im Anblick der belebenden Natur ringsum, überhaupt nur seinen Geist auffrischte. Die geschäftige Fama hat bis in die neueste Zeit in diesem Bretterhäuschen Haydn's große Messen aus den 90er Jahren und ähnliche spätere Werke entstehen lassen und die innere Einrichtung der winzig kleinen Hütte mit besonderer Vorliebe ausgestattet. Canapé, Sesseln und ein kleines Clavier fehlen nicht; die Wände zieren Partitur-Abrisse, Lieder-Concepte, selbst die Canons sind nicht vergessen, mit denen er als Greis sein Zimmer im eigenen Hause in Wien ausschmückte. All' diese Herrlichkeiten zerstört ein Windhauch: Haydn, durch Feuerschaden gewitzigt, verkaufte am 27. Weinmonat (Oct.) 1778 Haus, Gründe und auch den Garten sammt dem bescheidenen Asyl an den fürstlichen Buchhalter Anton Lichtscheidl um Zweitausend Gulden.[5] —

5 Eine Abschrift des noch vorhandenen Hauskauf-Contract verdanke ich der zuvorkommenden Bereitwilligkeit des im J. 1875 verstorbenen Bezirksrichters, Herrn L. Pregardt.

Wir haben früher gesehen daß Haydn im J. 1775 sein Oratorium „Tobias“ in einer Akademie der Tonkünstler-Societät aufführte. Er beabsichtigte nun, diesem Verein als Mitglied beizutreten. In seiner Eingabe, vorgelegt in der unter dem Präsidium des Hofkapellmeisters Bonno abgehaltenen Sitzung am 18. Nov. 1778 ersucht er demnach „in Ansehung seiner sich schon erworbenen Meriten um Aufnahme in die Societät, wie auch um Nachsicht des, ihm als einem Auswärtigen (nicht in Wien ansässigen) zu erlegen kommenden Beitrags-Capital pr. 300 Gulden, wogegen er sich noch erbietet, künftighin auf allmaliges Verlangen der Societät ein Oratarium, Cantate, Sinfoni oder Cori ꝛc. zu den musikalischen Societäts-Academien zu componiren“. Dieses Gesuch wurde Haydn sofort bewilligt „wegen seiner schon wirklich geleisteten, hauptsächlich aber vermög seinem Anerbieten (worüber er einen Revers einzulegen) noch fernerhin zu leistenden Dienste“. Zugleich versichert die Societät „daß die Forderung in Betreff seines Reversmäßig einzulegenden Anerbietens niemalls indiscret seyn werde“. — Die Zumuthung, sich schriftlich zu binden, der Societät jederzeit nach deren Gutdünken mit seinem Talent aufzuwarten, war selbst dem sonst so herzensguten aber nach Umständen auch ebenso reizbaren Haydn zu stark. In einem ausführlichen Schreiben an Thaddäus Huber, Secretär der Societät, verwahrt er sich gegen deren Forderung und verlangt seine schon deponirte Einlage zurück, indem er seine Aufnahme annullirt, aber trotz der Unbill die ihm widerfuhr, sich gleichzeitig freiwillig anheischig macht, auch ferner „wenn es anderst Zeit und Umstände mir erlauben werden, für die Wittwen verschiedene *pièçen* Neu und unentgeltlich zu verfassen“. Die ganze Angelegenheit wurde dann in einer am 22. Febr. 1779 abgehaltenen Sitzung mit lakonischen Worten als abgethan erledigt.

Der Brief an den Secretär des Societät folgt hier unverkürzt: [1]

Estoras den 4. Febr. 1779.

Wohl Edel gebohrner, insonders Hochzuehrender Herr!

Aus Dero Zuschrift vom 18. Jenner 1779 habe ich unter anderen, den von einer Hochlöbl. *Societät* verfaßten, und unten angesetzten *revers* (so ich unterschriebener einhändigen solte), in Ermangelung dessen aber die Bedrohung einer so schnellen Annullirung meiner schon beschehenen Aufnahme mit

---

1 Haydn's Brief wurde zuerst von Dr. Ed. Hanslick in den „Signalen f. d. musical. Welt“, 1865. Nr. 47 veröffentlicht.

vieler Verwunderung durchlesen: Dan, daß mich eine Hochlöbl. *Societät* unter denen Bedingnissen auf allmalliges Begehren, *Oratorien*, *Contaten*, *Chori*, *Sinfonien* etc. [zu componiren] an- und aufgenommen, widerspricht sich platterdings folgender Ursachen, zumallen ich bey dermals gehaltenen *Session* vor meiner Aufnahme noch, in Gegenwart des Herrn Kapellmeisters v. Bonno, Herrn v. Starzer und übrigen Rechtschaffenen Männern wider diesen so eingeschränkten, und verbindlichen *revers* schnurgerade darwider protestirte, mit gründlich folgender Vorstellung, wie daß ich zu Einem so außerordentlichen Begehren, und zu dessen Beförderung wenigstens zwey bis drey Monat des Jahrs hindurch von nöthen haben würde, folglich wehrend dieser Zeit meinem allergnädigsten Fürsten und Herrn dem ihme gebührenden Dienst nicht leisten könnte, sondern, daß ich einen *revers* mit diesen hiebey gefügten Ausnahme (wenn es die Zeit und Umstände mir erlauben werden) diesen *revers* alsdann mit allen obigen ausgesetzten Forderungen bereitwilligst unterschreiben wolle, worauf einhellig dieser mein Vortrag gebilliget, und das Urtheil meines Aufnahmes gesprochen wurde; zum Beweis dessen wurde mir an der Stelle befohlen, um in der That aufgenommen zu seyn, das Geld bestehend in 368 fl. 10 kr. alsogleich in Gegenwart der ganzen *Session* zu erlegen, weil man mir ausdrücklich sagte, daß sobald das Geld *depositiret* ist, der Aufnahm seine Richtigkeit habe. Ich erlegte das Geld, ware also ohne *Revers* aufgenohmen. — Man gratulirte mir, — ich sagte in aller Unterthänigkeit vielen Dank des Aufnahmes: Freylich solte bey derley *Functionen* die ganze Sache von einem Bevollmächtigten *Notario protocolliret* und dem Neu aufgenohmenen Mitglied ein *revers* seines schon beschehenen Aufnahmes zugestellt werden, allein bis dahin hat eine Hochlöbl. *Societät* wegen meiner nicht gedenken wollen: Ferners —

Hängt dieses Klausul, oder das sogenannte *discrete* Begehren meines Erachtens bloß von der Einbildungs-Kraft, oder von der Mißgunst einiger Herrn Mitglieder ab, oder es könnte mit der Zeit, und vielleicht meistens von denen abhängen, so die allerwenigste Einsicht in die *Composition* haben, letztere könnten also das *indiscrete* für *discret* (zum Beyspiel ein *Oratorium* für ein baar *Sinfonien*) ansehen, ich müßte also aus Zwang einer für deren Recht gehaltenen *Indiscretion* die aller *discreteste Oratorien* in *plurali* verfassen, wo nicht, so wurden die mehrere *Vota* aus purer *Discretion* geradezu auf meine *Anullirung sine jure*, und Rücksicht (so wie man mir schon dermallen drohet) einher stürmen, und warum? vielleicht darum, weil ich einer Hochlöbl. *Societät* freywillig, ohneigennützig großen Dienst, und Nutzen verschaffet habe? Vielleicht darum, weil ich ein Auswärtiger bin? bei mir heißt in diesem Fall nur jener auswärtig, dessen Persohn denen Inwärtigen in keiner Sache nüzet: Ich bin durch meine wenige Werke nur gahr zu einheimisch: wann schon der Verfasser nicht, so seind doch fast in allen *Musicken* seine Kinder zugegen, und verschaffen viellen nützliche Beyträge.

Bester Freund! Ich bin ein Mann von zu vieler Empfindung, als daß ich beständig der Gefahr solte ausgesezet seyn *cassiret* zu werden: Die freyen Künste, und die so schöne Wissenschaft der *Composition* dulden keine Handwerks-Fesseln: Frey muß das Gemüth, und die Seele seyn, wenn man denen Wittwen dienen, und sich Verdienste sammlen will. Noch eines:

Diesen mir geschänkten Nachtrag *per* 300 fl. betrachte ich als ein sehr nothwendiges Wider-Vergeltungs-Recht, indem ich der *Societät* dafür 1000 fl. durch meinen Neu und unentgeldlichen *Ritorno di Tobia* verschaffte. Gott der allzuweiseste Versorger aller unser wird mich, und mein Weib durch meinen allergnädigsten Fürsten und Herrn hierinfals schüzen, besonders, da ich überzeigt bin, daß die mindeste Persohn in Hochfürstl. Esterhazy'schen Haus eine hinlängliche *pension* bishero erhalten hat. Es wird demnach am 15ten dieses Fürst Esterhazyscher Herr Inspector v. Kleinrath in Namen meiner erscheinen, welchem eine Hochlöbl. *Societät* meine 368 fl. 10 kr. in eben jener Münze zurückbezahlen wird.

Ich aber werde trachten, unerachtet eines so drohenden rauhen Verfahrens, wenn es anderst Zeit und Umstände mir erlauben werden, für die Wittwen verschiedene *pièceen* Neu und unentgeldlich zu verfassen. Der ich übrigens bin mit ausnehmender Hochachtung meines hochzuehrenden Herrn

Dienstfertigster Diener

Josephus Haydn. m. p.
Kapelln Meister.

Im Jahre 1781 fand sich die Societät aber dennoch veranlaßt, Haydn zu ersuchen, zur beabsichtigten Wiederaufführung seines „Tobias" Änderungen in der Partitur vorzunehmen, worauf Haydn erwiderte: „Wenn ihm die Societät Benefice-Billetten oder eine andere *Bonification* für seine Mühe und Spesen versichern würde, er sowohl die Symphonie als Chori abzukürzen und auch die Proben und Productionen selbst zu dirigiren übernehmen wollte, indem er sich schmeichelt, daß die Societät seiner großen Bekanntschaften und allgemein guten Rufes wegen schon um 100 Dukaten mehr einnehmen könnte". — Was that nun die Societät? In der Sitzung vom 25. Oct. lehnte sie, „diesen Prätensionen wegen künftigen Folgen auszuweichen", Haydn's Anerbieten „aus Abgang einer Altistin" ab und gab dafür Hasse's Oratorium »*Elena*«. Die Aufführung des „Tobias" kam jedoch drei Jahre später zu Stande und Haydn componirte zwei neue Chöre hinzu (vergl. S. 70).

Wie die Societät ihr Vergehen gegen Haydn gut machte und dieser ihr ein edler Retter wurde, werden wir im Schlußbande hören. —

Bei Haydn's sechster, der sogenannten Kleinen Orgelmesse B-dur (I. 6) müssen wir uns in Betreff des Datum an die Auflagstimmen in Göttweig halten, wo das Werk in 1778 aufgeführt wurde.

Das Autograph, dem die Jahreszahl fehlt, trägt die Be-

zeichnung: *Missa brevis Sti Joanni de Deo.* Kurz, ansprechend, leicht ausführbar und mit kleiner Besetzung ist sie in katholischen Kirchen besonders beliebt. Das allerdings grausam zusammen gedrängte *Gloria* hat Haydn's Bruder zur beliebigen Benutzung umgearbeitet. Es trägt die Aufschrift: *Gloria del Sig. Giuseppe Haydn, prolungato dal suo fratello Michaele Haydn.* 16. Juli 1795. In Haydn's thematischem Hauptkatalog ist diese Messe zweimal verzeichnet: einmal mit den zwei Anfangstakten, das andermal mit dem 3. und 4. Takt beginnend, welcher Irrthum in allen Abschriften dieses Kataloges getreulich beibehalten wurde.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 33. 34) in Abschrift erschienen.

1 Il maestro e lo scolare, *variazioni a quadri mani per un clavicembalo* (k. 2).

Haydn's ursprünglich für die Hofoper in Wien bestimmte Oper *La vera costanza* (Die wahre Beständigkeit) gelangte endlich im Frühjahre 1779 in Esterház zur ersten Aufführung.[1] Das bei Kurzböck in Wien gedruckte Textbuch[2] nennt uns folgende Mitwirkende:

Rosina, pescatrice virtuosa e di spirito	*La Sigra. Barbara Ripamonti.*
Conte Errico, giovine volubile e stravagante, sposo segreto di Rosina	*Il Sig. N. Totti.*
Villotto, villano ricco ma sciocca, destinato sposo di Rosina	*Il Sig. Benedetto Bianchi.*
Il Marchese Ernesto, amico del conte	*Il Sig. Vito Ungricht.*
La Marchesa Irene, zia del conte, amante d'Ernesto	*La Sigra. Cath. Poschwa.*
Lisetta, cameriera della baronessa, amante non corrisposta di Masino .	*La Sigra. Marianna Zannini.*
Masino, capo de pescatori, fratello di Rosina	*Il Sig. Leopoldo Dichtler.*

1 Daß Kaiser Joseph zugegen war, wie Dies (S. 57) und Andere behaupten, ist nirgends erwiesen; er scheint überhaupt nie Esterház besucht zu haben, was um so mehr auffallen muß, da er in Wien sehr häufig den Abend bei der verwittweten Fürstin zubrachte. Zinzendorf erwähnt dessen wiederholt, z. B. 1772, 13. Dec. »*De la chez la Psse Eszterhasy ou il y avait beaucoup de monde; l'empereur y resta jusqu'a minuit.*

2 *La vera costanza, dramma giocoso per musica da rappresentarsi al teatro d'Esterhaz la primavera 1779.*

Als Verfasser des Libretto ist Francesco **Puttini** genannt, ferner der seit Mitte 1778 angestellte, schon früher (S. 8) genannte Dekorationsmaler Pietro **Travaglia**. In Signora **Ripamonti** begrüßen wir eine neue und nicht unbedeutende Sängerin, die in der Hauptrolle auch hervorragend bedacht ist. Sie war schon im Sommer 1778 in Piccini's *»l'Astratto«* aufgetreten, in welcher Oper sie zwei Rollen übernommen hatte. Die damals beliebtesten Nummern der Oper erschienen später in Stich bei Artaria. Die Handlung läßt sich in folgendem dürftigem Abriß zusammen fassen:

Baronesse Irene, begleitet von ihrem Kammermädchen Lisetta und dem Marquis Ernesto, begeben sich auf die Reise, um eine gewisse Rosine, eine geistig begabte Fischerin, die heimlich mit dem Grafen Errico, einem Freunde des Ernesto, verlobt ist, aufzusuchen und sie an den reichen aber beschränkten Bauern Villotto zu verheirathen. Nach glücklich überstandener Seefahrt landen die Reisenden an einer Küste und finden die Gesuchte unter ihren Genossen. Rosina sträubt sich gegen die ihr aufgedrungene Heirath und wird dabei von ihrem Bruder Masino, Haupt des Fischervolkes, unterstützt. Villotto aber zeigt sich um so williger zu einer Verbindung mit Rosina und vergebens suchen Errico den Bauern, und die Baronin den Grafen von Rosine abwendig zu machen. Ernesto liebt seine Tante, diese aber will von seiner Zuneigung nur dann etwas wissen, wenn Rosina dem Villotto die Hand reicht. Irene und Ernesto nehmen nun zu Intriguen ihre Zuflucht, in Folge dessen Rosine mit ihrem geheim gehaltenen Söhnchen des Grafen entflieht. Nach langem Suchen wird sie in einer Bauernhütte entdeckt. Graf Errico, durch einen von der Baronin gefälschten Brief irre geführt, wirft Rosina Untreue vor, doch die Wahrheit kommt zu Tage, die Baronin giebt endlich nach und drei Paare — Irene und Ernesto, Rosina und Errico, und Lisetta und Masino reichen sich die Hände zum ewigen [3] Bunde.

Die Oper wurde 1785 in Preßburg in deutscher Übersetzung von Girzik von der Kumpf'schen Gesellschaft des Grafen **Erdödy** auf dem gräflichen Theater und im Schauspielhause aufgeführt; [4] ferner in Brünn im Januar und November 1792. [5] In Wien

3 Was es mit der in 1879 in Paris aufgefundenen autographen Partitur für eine Bewandtniß hat, vermag ich nicht zu erklären. Haydn stand in lebhaftem Verkehr mit Paris und mag seine Oper dahin geschickt haben. Die Partitur soll am Schlusse die Jahreszahl 1785 tragen, ein bei Haydn, soviel mir bis jetzt bekannt ist, nur ein einziges Mal (1790) vorkommender Fall. Daß die Oper schon 1776 fertig war, sahen wir früher. Nach Otto Jahn befände sich das Autograph in der Privat-Bibliothek des Großherzogs von Weimar.

4 Gothaer Theater-Kalender 1787, S. 201; 1788, S. 195.

5 „Gefiel weniger als wir der schönen Musik wegen erwarteten; doch

kam die Oper im Frühjahre 1790 auf dem neu erbauten Theater der Vorstadt Landstraße zur Aufführung. Haydn war zugegen und berichtet über die Vorstellung in einem Briefe an seine verehrte Freundin, Frau von Genzinger; der Brief ging verloren. *La vera costanza* wurde 1791 in Paris im Theater *Monsieur* unter dem Titel *Laurette* gegeben, *opera comique en trois actes, imité de l'Italien par Mr. Dubuisson* (gest. Partitur bei Sieber). Gerber erwähnt Laurette als eine von Haydn 1791 für Paris componirte Oper. Fétis corrigirt ihn dahin, daß die Oper nur ein *Pasticcio* sei, aus verschiedenen Werken Haydn's zusammengetragen. Wir können ihm mit seinen eigenen Worten entgegnen: *c'est une erreur*. Laurette besteht fast vollständig aus Nummern von *La vera costanza*, nur in anderer Reihenfolge gegeben; als Einleitung ist die Ouverture zu Armida gewählt.

Am 26. März 1779 wurde das Ehepar Polzelli auf zwei Jahre in die fürstliche Musikkapelle aufgenommen — ein Engagement, das für Haydn verhängnißvoll wurde. Antonio Polzelli, gebürtig aus Rom, war Geiger und in schon vorgerücktem Alter; Luigia [1] seine Frau, eine geborene *Moreschi* aus Neapel, hatte einen Mezzo-Sopran von gewöhnlichem Umfang. Sie zählte damals 19 Jahre und war, ohne gerade schön zu sein, doch von sehr einnehmendem Wesen. Ein schmales, längliches Gesicht von dunklem Teint belebten dunkle lebhafte Augen; Braunen und Kopfhaar waren kastanienfarbig; der Körper war von mittlerer Größe und zierlichem Wuchs. [2] Nach ihrem Repertoire läßt sich auf den Grad ihrer Leistungen schließen: sie gab Rollen zweiten Ranges in Opern von Anfossi, Sarti, Gazzaniga, Salieri, Trajetta, Righini, Cimarosa und Haydn. Auch ihr Gehalt, [3] verglichen mit dem anderer Sängerinnen, deutet auf nur bescheidene künstlerische Leistungen.

Dem Fürsten scheinen Beide nicht behagt zu haben, denn sie erhielten noch vor Ablauf ihres Engagements, Ende Dec. 1780, ihre Entlassung, doch wurde ihnen die Gage für die noch

---

mochte es wohl auch nur an der Vorstellung liegen" (14. Jan.). „Mißfiel" (13. Nov.). (Journal d. Luxus u. d. Moden 1792. S. 128.)

1 Ihrer wurde vorübergehend schon Bd. I. S. 197 gedacht.

2 Signalement eines ital. Passes.

3 Sie bezog jährl. 110 ord. ♯ (= 465 Gulden 40 Xr.); ebensoviel ihr Mann.

fehlenden zwei Monate voll ausbezahlt.[4] Als diese Zeit zu Ende ging wurden sie aber dennoch mit dem bisherigen Gehalt beibehalten und blieben bis zur Auflösung der Kapelle (1790), obwohl der, wie es scheint, immer kränkliche Mann keine Dienste versah und daher auch nicht im Verzeichniß der ausübenden Musiker erscheint. Ihr Fürsprecher war ohne Zweifel Haydn, den eine heftige Neigung zu der Sängerin erfaßt hatte. Er studirte ihr, gleich den übrigen Sängerinnen, ihre Rollen selbst ein und verschaffte ihr nach der Auflösung der Kapelle Engagements auf kleineren italienischen Bühnen (Piacenza, Bologna), „weniger der Gage als der fortwährenden Übung halber", wozu ihr Haydn gute Rollen und „einen guten Meister wünscht, der sich dieselbe Mühe geben wird wie dein Haydn".[5]

Wie dein Haydn! — hier stehen wir vor jener Reihe von Prüfungen die Haydn bevorstanden und denen er sich nach jahrelangen Kämpfen, von seinem Wahne endlich geheilt, glücklich entwand. Er hatte an seinem Weibe die Hölle im Hause, der Sängerin war ein ähnliches Loos in ihrem Manne beschieden — kein Wunder daß die Herzen sich zusammen fanden und gegenseitig Trost suchten. Es fehlte jedoch der rechte Boden zu wahrer, fesselnder Neigung. Bei all' seinen glühenden Betheuerungen ewiger Liebe vermissen wir in Haydn's Briefen jene Zeichen höherer Achtung und Werthschätzung, ohne welche ein dauernder Herzensbund nicht denkbar ist.[6] — Die Sängerin verstand es nur zu gut, Haydn's Glut sowohl als seine Güte auszunutzen. Fast jeder seiner Briefe aus London[7] spricht davon, daß er ihr Geld schickte, oder schicken wird, bedauernd ihr nicht ausgiebiger helfen zu können. Doch möge sie Geduld haben mit einem Manne, der bis jetzt über seine Kräfte gearbeitet hat und dennoch trotz allen Fleißes nichts besonderes erreicht habe; der nur wenig, fast nichts von seinen Mühen genieße und mehr für Andere als für sich lebe. Sie solle bedenken daß er ihr in kaum Jahresfrist über 600 Gulden geschickt habe, wobei er noch

4 Ein Vorschuß von 55 Gulden war ihnen kurz nach ihrer Anstellung nachgesehen werden.

5 *Un buon Maestro chi si darà l'istessa pena, come il tuo Haydn.*

6 Ein ähnlicher Fall aus Haydn's Leben, zur Zeit seines Londoner Aufenthaltes wird obige Herzenssache erst ins richtigere Licht stellen.

7 Die Correspondenz wurde italienisch geführt.

ihren älteren Sohn erzieht und ganz erhält, bis er sich sein Brod selbst verdienen könne. Auch daran möge sie denken, daß er sich nicht mehr so ermüden kann wie die vorhergehenden Jahre, da er anfange alt zu werden und ihn allmählig das Gedächtniß verlasse, daß er daher nicht mehr ein Übriges verdienen kann.

Beide, Haydn und die Polzelli, rechneten damals noch auf eine endliche Vereinigung; jedes wartete nur auf den Tod der andern Ehehälfte. Und als wirklich der Tod des alten Polzelli erfolgte, schreibt Haydn: „Theure Polzelli, vielleicht wird jene Zeit kommen, welche wir uns so oft herbeigewünscht haben, daß vier Augen sich schließen würden. Zwei haben sich geschlossen, aber die andern zwei — je nun, wie Gott will". Dennoch weiß Haydn sich auch mit dem Gedanken vertraut zu machen, daß die Polzelli einen Andern vorziehe, doch soll sie ihm dies zuvor anzeigen, „damit ich ihn dem Namen nach kenne, der so glücklich sein wird, dich zu besitzen." Und während er, ohne zu wissen warum, tagelang von Melancholie befallen war, betheuert er, daß er vielleicht niemals mehr in so guter Laune sein werde, als er es bei ihr, seiner lieben Polzelli gewesen war. „Du lebst und webst immer in meinem Herzen; nie, nie werde ich deiner vergessen".[8] — Als man Haydn nach London berichtet, daß die Polzelli in Wien das ihr von Haydn geschenkte Clavier verkauft habe, will er es nicht glauben und sagt nur: „Siehe, wie sehr man mich deinethalben seccirt" (*vedi come mi seccano per via di te*). Noch weniger will er es zugeben, daß sie sogar übel über ihn geredet habe. Statt eines Vorwurfes schreibt er ihr: „Gott mög dich segnen, ich verzeihe dir alles, da ich weiß daß die Liebe aus dir sprach. Sorge für deinen guten Ruf, ich bitte dich, und denke manchmal an deinen Haydn, der dich schätzt und zärtlich liebt und der dir ewig treu sein wird." Auch nach Bologna, wohin sich die Polzelli mit ihren zwei Söhnen begeben hatte, folgt ihr Haydn's Liebe — und sein Geld. Er beabsichtigte sogar nach seiner ersten Londoner Reise selbst nach Italien zu reisen um sie zu sehen. Bis dahin aber versichert er sie abermals: „Ich schätze dich und liebe dich wie am ersten Tage und bin immer betrübt, wenn ich nicht im Stande bin, mehr für dich zu

---

8 *O cara Polzelli, tu mi stai sempre nel core, mai, mai mi scorderò di te.*

thun. Doch habe Geduld, vielleicht kommt jener Tag, an dem ich dir zeigen kann, wie sehr ich dich liebe."

Aber dieser Tag wollte nicht kommen, selbst dann nicht, nachdem das beiderseitige Hinderniß durch den Tod des Polzelli und der Frau Haydn's behoben war. Im Gegentheil finden wir statt einer Vermählung folgendes, von Haydn am 23. Mai 1800 ausgestellte Document, das ihm die Sängerin kurz nach dem Tode seiner Frau (gest. 20. März) herauspreßte:

Io qui in fine Sottoscritto prometto alla Signora Loisa Polzelli (in caso ch'io pensasse di rimaritarmi) io nissuna altra prenderei per mia moglie, che Suddetta Loisa Polzelli; e se io resto vedovo, prometto alla Suddetta Polzelli di lasciar dopo la mia morte ogni anno una pensione di tre cento fiorini, cioè 300 fl. in monetta di Vienna durante sua vita. in valore da ciaschedun Giudice io mi sottoscrivo

Joseph Haydn
Maestro di Capella di S. Alt. il Principe
Vienna ai 23. di Maggio 1800. *Esterhazy*[9] (LS)

Es folgt dann im August aus Eisenstadt ein Brieschen, mit dem er ihr bis zu seiner Ankunft in Wien einstweilen einiges Geld schickt *per l'affitto di casa*, und endlich noch geschieht ihrer eine letzte Erwähnung in einem Briefe Haydn's an ihren Sohn, dat. Eisenstadt, August 1802:.. „ich hoffe, daß auch deine Mama sich wohl befindet, alles schöne an Sie."

Den weiteren Verlauf dieser leidigen Liebes-Affaire zu verfolgen müssen wir neue Wege einschlagen, zunächst Haydn's erstes Testament, dat. 5. Mai 1801. Haydn bestimmt darin der Polzelli 100 Gulden, 6 Wochen nach seinem Tode auszuzahlen; außerdem jährlich 150 Gulden auf Lebensdauer. Obige An-

---

9) Document:

Ich, der hier Unterfertigte verspreche der Signora Loisa Polzelli (im Fall ich gesonnen sein sollte) mich wieder zu verheirathen, keine andere zur Frau zu nehmen als genannte Loisa Polzelli, und wenn ich Witwer bleibe, verspreche ich genannter Polzelli, ihr nach meinem Tode eine lebenslängliche Pension von drei hundert Gulden, d. i. 300 fl. in Wiener Münze zu hinterlassen. Rechtsgültig vor jedem Richter unterfertige ich mich

Joseph Haydn
Wien, am 23. Mai 1800. Kapellmeister s. Hoheit des Fürsten Esterhazy.

weisung aber auf 300 Gulden erklärt er „für Null und nichtig, weil so viele meiner armen Anverwandten bei größerer Abgabe zu wenig erhielten. Endlich, die Polzelli soll also mit obigem jährlichen Vermächtniß von 150 Gulden zufrieden seyn". — Im zweiten Testament (1809) werden der Polzelli § 33 nur die jährlichen 150 Gulden zugewiesen; nachdem sie sich aber auf obiges Document berief, hatte es von diesem Paragraph von gerichtswegen sein Abkommen, doch wußte sich Haydn's Universal-Erbe mit ihr ein für allemal mit einer Geldsumme abzufinden, so daß sie bei Abschließung der Erbschaftsangelegenheit (1816) die schriftliche Erklärung abgab „daß sie über die erhaltene Befriedigung keinen Anspruch mehr an die Haydn'sche Verlassenschaft zu stellen habe".

Luigia Polzelli heirathete noch vor Haydn's Absterben den Sänger Luigi Franchi, mit dem sie sich bis 1815 in Bologna aufhielt. Im J. 1820 reiste sie mit ihm von Cremona aus nach Ungarn;[10] sie starb 1832 im 82. Lebensjahre in dürftigen Umständen in Kaschau.[11]

Daß die Polzelli (wie oben erwähnt) mit ihrem Manne nicht glücklich lebte, erfahren wir durch eine Äußerung Haydn's in einem Londoner Brief. Er spricht darin von ihrer Schwester (Christine Negri) die damals als Sängerin an der Oper im Pantheon angestellt war und „schon lange Zeit von ihrem Manne, dieser Bestie", getrennt lebte. „Sie ist eben so unglücklich wie du es gewesen bist und sie erweckt mein Mitleid". Im März 1791 schreibt er weiter: „Du hast gut gethan, ihn in's Spital bringen zu lassen, um dein Leben zu erhalten". Und im August: „Was deinen armen Mann betrifft, sage ich dir daß die Vorsehung wohl daran gethan hat, dich von einer schweren

10 Ein Brief an ihren Sohn ist aus dem ungarischen Flecken Semos, Comitat Saros datirt.

11 Fétis *(Biogr. univ. des Musiciens)* setzt den Tod der „Boselli" ins J. 1790 und nimmt denselben als den eigentlichen Beweggrund an, der Haydn's Reise nach London veranlaßte. Carpani (p. 222) geht noch weiter, indem er sagt, daß Haydn zur Zeit des Todes der „Boselli" eine Einladung aus Paris erhielt, daselbst die *Concerts spirituels* zu dirigiren ꝛc (also etwa in 1782). — Gegen Griesinger und Dies scheint Haydn seines Verhältnisses zur Polzelli nie erwähnt zu haben. (Bei Dies steht der Name „Pulcelli" nur einmal bei Erwähnung des Testamentes.) Auch die Söhne führt nur Dies einmal an unter dem Verz. der Schüler Haydn's als „zwey Gebrüder Pulcelli".

Bürde zu befreien, da es besser ist, in der andern Welt zu sein als unnütz in dieser. Der Arme hat genug gelitten".[12] Nach dessen Tode wurde Haydn als gerichtlicher Vormund der beiden Söhne, Pietro und Anton, bestellt.[13]

Der jüngere Sohn Aloys Anton Nicolaus wurde 1783, 22. April zu Esterház geboren; der fürstl. Maler Grundmann und dessen Frau waren die Pathen. Zeitgenossen[14] schilderten ihn als einen begabten Mann, der in der Kapelle durch seinen echt ital. Typus, durch sein reiches schwarzes Haar und seine dunkle Gesichtsfarbe auffiel. Er genoß nicht nur den Unterricht Haydn's, sondern auch dessen reichliche pekuniäre Unterstützung. Bei Eröffnung des neuen Theaters an der Wien (1801) ist er unter den Violinisten des Orchesters genannt; in gleicher Eigenschaft trat er im Nov. 1803 in die fürstl. Kapelle in Eisenstadt, übernahm den Gesangunterricht der Kapellknaben und die Stelle eines Correpetitors bei den Hofsängerinnen und rückte 1807 in Abwesenheit Hummel's, mit dem er wiederholt Verdrießlichkeiten hatte, zum substituirten Concertmeister und Director und 1812 zum wirklichen Musikdirector unter sehr vortheilhaften Bedingungen vor und trat bei momentaner theilweiser Auflösung der Kapelle am 26. Juli 1813 aus derselben aus. Im J. 1814 verheirathete er sich in Wien mit Josepha Dorner, geborne von Pulendorf, Tochter eines fürstl. Esterhazyschen Beamten in Ungarn. Nach seinem Austritt aus der Kapelle entsagte er der Musik[15] und wandte sich der Landwirthschaft zu, ließ sich in gewagte Spekulationen ein und wurde der Reihe nach Güterdirector, Wirthschaftsrath, Generalsecretär bei Fürst Grassalcovics, Graf Carl Andrássy und Graf Jos. Csáky und endlich

12 Wo und in welchem Lebensjahre Polzelli gestorben, war trotz aller Nachfrage in Wien, Eisenstadt, Forchtenau &c. nicht zu ergründen.

13 Eine Tochter, Antonie, war im Juli 1782, 2 Jahre alt, in Esterház gestorben.

14 Joh. B. Nawratil, Musiklehrer, vordem in der fürstl. Kapelle, gest. 1872 in Wien, und Michael Prinster, ausgezeichneter Waldhornist der fürstl. Esterhazy'schen Kapelle (Oheim der gefeierten Tänzerin Fanny Elßler) gest. 1869 in Eisenstadt.

15 Seine theoretischen Werke, darunter Daube, Mattheson, Marpurg &c. mit der zierlichen Vignette »*De la collection de Musique de Monsieur Antoine Polzelli*« schenkte er damals der Bibliothek der kurz zuvor gegründeten Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Secretär der Fürstin Grassalcovics. Im Jahre 1826 wurde er in den römischen Adelstand erhoben. Nach so vielen Wandlungen finden wir ihn in späteren Jahren in Pest ein trauriges Leben führen. In große Prozesse verwickelt, betrogen von unredlichen Menschen, hatte er den Verlust seines Vermögens zu beklagen und war gezwungen, in seinen alten Tagen zu Musiklektionen seine Zuflucht nehmen zu müssen. Lebenssatt, verbittert mit sich und der Menschheit starb er am 18. Febr. 1855 in Pest im Alter von 72 Jahren [16]. Er wird als ein Mann von liebenswürdigem, edlen Charakter geschildert; als Musiker zeigte er die gute Schule Haydn's. Kompositionen von ihm, meistens Kammermusik, erschienen bei Breitkopf und Härtel, Traeg und Artaria. 6 Lieder sind der Fürstin Marie Esterházy gewidmet. Das Eisenstädter Archiv bewahrt auch in Mscpt. Messen, Offertorien, eine komische Operette „der Junker in der Mühle" in 1 Akt von Heinrich Schmidt, aufgeführt 1805 in Eisenstadt zur Namensfeier der genannten Fürstin. Eine seiner letzten beabsichtigten Arbeiten war die Composition von Goethe's „Claudine", über deren Ausführung er sich des Dichters Ansicht erbat [17]. Die Antwort erfolgte aber zu spät — Polzelli hatte bereits mit der Musik abgeschlossen.

Es war nothwendig, das Leben dieses vielgeprüften Mannes eingehender zu schildern, da ihn die Fama noch heute für einen natürlichen Sohn Haydn's ausgiebt. Daß ihn Haydn schätzte und liebte und auch für sein geistiges Wohl besorgt

---

16 Er hinterließ zwei, in ärmlichen Verhältnissen in Pest lebende Töchter, Antonie und Emilie (vereh. v. Wölföl).

17 Der Brief Goethe's lautet, „Auf die an mich, mein werthester Herr Musik Director gerichtete Frage, verfehle nicht zu erwiedern, daß indem ich den Dialog von Claudine rhythmisch behandelte, allerdings meine Absicht gewesen, dem Componisten Gelegenheit zu geben nach italiänischer Weise recitativisch zu verfahren. Vielleicht möchte jedoch, wenn dieses Ihre Absicht ist, der Dialog hie und da zu verkürzen und nur das beizubehalten seyn was zum Verständniß der Handlung nöthig ist und zugleich der Musik Vortheile bietet; welches ein einsichtiger Componist am besten beurtheilen kann. Ich wünsche Glück zu Ihrem Unternehmen und hoffe mich in der Folge selbst daran zu vergnügen.

Mich zu freundlichem Andenken empfehlend

Berka an der Ilm den 24 May 1814

ergebenst
Goethe
(nur die Unterschrift ist von Goethe's eigener Hand)

war,[18] ist gewiß und er verdiente es auch; dennoch deutet nichts auf eine bevorzugte Anhänglichkeit. Es muß im Gegentheil auffallen, daß Haydn ihn in seinem ersten Testamente nur gering bedachte,[19] im zweiten aber ganz überging, während er noch ein Jahr vor seinem Tode in Erwiederung einer Namenstags-Gratulation der fürstl. Kapelle, die ihm Polzelli im Namen derselben zusandte und ihn mit „Mein geliebter Wohlthäter und Lehrer" anredet, in der liebevollsten Weise antwortet.[20]

Polzelli zeigte nichtsdestoweniger nach Haydn's Tode ein dankbares Gemüth, indem er einen Trauergesang componirte,[21] der von den fürstl. Kammer-Kapellsängern bei der Seelenmesse für den Verstorbenen in der Kirche zu Eisenstadt aufgeführt wurde.

Polzelli's älterer Bruder, Pietro, war entschieden Haydn's Liebling, für den er wahrhaft väterlich sorgte. Dies bezeugen zahlreiche Äußerungen in seinen Briefen an dessen Mutter. „Ich hoffe, daß mein Pietro sich besser befindet (schreibt Haydn von London aus); ich lasse ihm sagen, daß er besser auf seine Gesundheit achte und daß er seiner Mutter folgen soll". Und nach Piacenza: „Du schreibst mir von deinem lieben Pietro, daß du ihn mir schicken willst. Sende ihn nur, ich werde ihn mit ganzem Herzen umarmen, er wird mir immer so werth sein und gehalten wie mein eigener Sohn. Ich werde ihn mit mir nach Wien bringen". Pietro sollte dann bei der Schwester der Pol-

18 Viele Anzeichen sprechen dafür. Nur ein Beispiel sei hier angeführt: In einem Briefe an ihn (1802) lesen wir . . . . „Lessel schrieb mir gestern, daß du dich wohl befindest und öfters zu Ihm gehst, dies freut mich herzlich. Vermelde ihm mein Campliment" — womit Haydn seine Befriedigung ausdrückt, ihn in guter Gesellschaft zu wissen, denn Lessel, einer der interessantesten Schüler Haydn's, dem wir einst noch begegnen werden, war ein sehr gebildeter, solider junger Mann.

19 § 54: „Meinem Schüller, dem Anton Polzelli — 100 fl" (diese Summe ist dann durchstrichen). Vorher, § 51 und 52 heißt es: „Nach ihrem Todt (der Mutter Polzelli's) soll ihr Sohn Anton Polzelli noch auf Ein Jahr diese 150 fl erhalten, weil er jederzeit ein guter Sohn gegen seine Mutter und mein dankbarer Schüller war."

20 Haydn's Brief beginnt: „Mein lieber Sohn! Deine wahrhaft kindlichen Äußerungen so wie jene sämmtlicher Glieder der hochfürstlich Esterhazy'schen Kapelle zu meinem Namensfeste haben mir die heißesten Thränen ausgepreßt."

21 Naenie, den Manen des verewigten Joseph Haydn als Pfand heiliger und dankbarer Erinnerung geweiht von seinem Zöglinge Anton Polzelli.

zelli wohnen aber jeden Tag zu Haydn kommen um Lectionen zu nehmen. „Ich werde deinen Sohn gut kleiden und alles für ihn thun; ich will nicht daß du Auslagen habest, er soll alles Nöthige haben". Und auf der Rückreise „wird mein Pietruccio immer mit mir sein. Aber ich hoffe daß er bisher immer ein folgsamer Sohn gegen seine theure Mutter gewesen, wo nicht, mag ich ihn nicht und du wirst mir die Wahrheit schreiben; ich möchte nicht einen Undankbaren haben, da ich fähig sein würde, ihn augenblicklich zu verlassen". Und daß ihn Haydn streng gehalten wissen will, zeigt folgendes Postscriptum eines Briefes: „Deinem Sohn ein Kuß, wenn du zufrieden mit ihm bist, wenn nicht — fünf und zwanzig auf den H — ".[22] Nach der ersten Rückreise von London nahm ihn Haydn zu sich, um mehr Zeit zu gewinnen, ihn in Allem zu unterrichten: „Dein Sohn ist sehr wohl von meinem Weibe empfangen worden", fügt Haydn mit Befriedigung einem Briefe desselben an seine Mutter bei. Im Sommer 1793 befand er sich mit Pietro in Eisenstadt und beabsichtigte mit ihm eine Reise zu machen. Dem noch sehr jungen Pflegebefohlenen hatte er damals schon seine erste Clavierlection bei der Tochter der Gräfin Weißenwolf verschafft. Der Sohn kündigt dies der Mutter in einem rührenden Briefe frohlockend an, da er hoffte ihr dadurch beistehen zu können, wobei auch Haydn bestätigt, daß ihn Pietro selbst gebeten, alles Geld das er verdient, seiner Mutter schicken zu dürfen. Der dankbare Sohn wurde bald darauf im Orchester des Schikaneder-Theaters als zweiter Geiger aufgenommen und zog in's Starhemberg'sche Freihaus, wo sich in einem der Höfe dieses kleine Theater befand. Hier hatte er u. A. zu Schülern im Clavier den früher erwähnten, damals etwa 11jährigen Michael Prinster, der sich noch in hohem Alter seiner sehr wohl erinnerte, und den späteren Musiklehrer Matthäus Babnigg (gestorben 1868 in Pest).

Pietro's Leben war von kurzer Dauer; zart von Natur erlag er dem geringsten Windstoß. Die in der Nähe wohnende Mutter nahm den kranken Sohn zu sich in seine Wohnung, wo er am 14. Dec. 1796 am Lungenbrand im Alter von nur 19 Jahren verschied. Compositionen von ihm, die sich im Eisen-

---

22 *Un baccio al tuo figlio, se tu sei contenta di Lei, se no, venti cinque sul c —*

städter Musik-Archiv befinden, darunter eine Sonate in seiner Handschrift, deuten auf ein hübsches Talent.

So einfach das ruhig dahinfließende kurze Dasein dieses Zöglings von Haydn erscheinen mag, zeigt sich uns doch gerade hier Haydn's warm fühlendes Herz im schönsten Licht; es war ihm Bedürfniß, für ein anhängliches Wesen zu sorgen und sich über die Leere in seinem Hause hinweg zu täuschen.[23] Wohl klügelte man auch hier dieselbe nähere Beziehung aus wie bei dem jüngeren Bruder und hätte in Wahrheit mehr Grund dazu. Diese Annahme widerlegt sich jedoch einfach dadurch, daß Pietro — zwei Jahre vor dem Eintreffen des Ehepaares Polzelli in Esterház zu Bologna geboren wurde. —

Am 26. Juli als am Annatag wurde zu Esterház das Namensfest der Fürstin gefeiert. An einer musikalischen Betheiligung wird es dabei wohl nicht gefehlt haben, obwohl das Wiener Diarium nur zu erzählen weiß, daß zu einem Freiball 600 Billets ausgetheilt wurden. Die Anwesenden konnten nicht genug die bei diesem Anlasse entfaltete Pracht rühmen, besonders die verschiedenen Masken und den pompösen Einzug der Venus und des Amors. —

Vier Monate später erlebte das herrliche Schloß eine traurige Katastrophe: Donnerstag den 18. November, 4 Uhr Morgens, da noch alles im Schlummer lag, brach am Ende des großen Redoutensaales, oberhalb des Orchesters, Feuer aus. Der ganze prächtige Saal wurde binnen einer halben Stunde ein Raub der Flammen. In Kurzem stand dann auch der Maschinenthurm sammt dem großen Theater in Feuer. Alles wurde daselbst zerstört: die Bühne, der Zuschauerraum, die Garderobe, Instrumente und Musikalien. In der ersten Verwirrung standen die Hausleute rathlos da bis der Fürst selbst den Befehl gab, die zwei anstoßenden Flügel des Schlosses abzubrechen, wodurch dem Weitergreifen des Feuers bei gleichzeitig eingetretenem Regen Einhalt gethan wurde.[1] Haydn erlitt dabei einen empfindlichen Verlust, indem ein großer Theil seiner Compositionen mitverbrannte, was ihn vorzugsweise im J. 1792 abhielt, ein Verzeich-

---

23 Wer sollte sich dabei nicht an Beethoven's rührende Sorgfalt für seinen Neffen erinnern!

1 Nach dem Wiener Diarium 1779, No. 94.

niß seiner Werke anzufertigen, wozu er damals von einem Freunde Gerber's in dessen Namen aufgefordert worden war.[2] —

Der Namenstag des Fürsten, 6. December, wurde in diesem Jahre durch die Aufführung eines neuen Werkes von Haydn gefeiert, dessen Charakter es sehr wohl erlaubte daß es, da das Theater ohnedies abgebrannt war, im Schlosse selbst, wahrscheinlich im Festsaale aufgeführt wurde. Es war Metastasio's *L'Isola disabitata* (die unbewohnte Insel), dramatische Handlung[1] mit unveränderter Scenerie, wie etwa Händel's „Acis und Galatea". Es wird auch nur einer einzigen Decoration, natürlich von Erfindung des Pietro Travaglia, erwähnt. Dies war das einzige Mal, daß Haydn zu einer größeren Dichtung Metastasio's griff, bei dessen Composition er sich wohl oft genug der mit dem Dichter unter einem Dache verlebten Zeit erinnert haben mag.

Das bei Sieß in Ödenburg gedruckte Textbuch[2] nennt folgende Personen:

Costanza, moglie di Gernando . .	*Sigra Barbara Ripamonti.*
Silvia, sua minor sorella	*Sigra Luigia Polzelli.*
Gernando, consorte di Costanza . .	*Sig. Andrea Totti.*
Enrico, compagno di Gernando. .	*Sig. Benedetto Bianchi.*

Die einfache Handlung ist mit wenigen Worten erzählt: Gernando hat sich mit seiner Frau Costanza und deren jüngeren Schwester Silvia eingeschifft, um sich mit seinem Vater in Westindien zu vereinigen. Ein Sturm verschlägt das Schiff an eine wüste Insel. Es erscheinen Piraten und führen Gernando fort. Die beiden Schwestern fristen fortan ihr Leben kümmerlich. Nach drei Jahren hat sich Gernando frei gemacht und unternimmt es, obwohl hoffnungs-

2 Musikalische Korrespondenz der teutschen filh. Gesellschaft für das Jahr 1792, Nr. 17.

1 Haydn's Bezeichnung „Operette" (Brief an Artaria, 27. Mai 1781) ist natürlich nicht ernsthaft zu nehmen. Metastasio's Dichtung, 1752 für den spanischen Hof geschrieben, wurde daselbst mit der Musik von Bonno und unter der Leitung des berühmten Castraten Broschi (Farinelli) aufgeführt. Zunächst dann bei Gelegenheit eines kaiserl. Besuches (1754) in Schloßhof, einem nahe der ungarischen Grenze gelegenen Lustschlosse des Prinzen Eugen von Savoyen. (Vergl. Bd. I. S. 115). Das Libretto der gleichnamigen Oper von J. Scarlatti, zuerst aufgeführt 1757 in Wien, ist nicht von Metastasio, wie Clément und Larousse (*Dict. lyrique*) angeben, sondern von Goldoni.

2 *L'Isola disabitata, azione teatrale in due parti per musica del' celebre Signor Abbate Pietro Metastasio, poeta cesareo, da rappresentarsi in occasione del gloriosissimo nome di S. A. il Principe Nicolò Esterhazi di Galantha L'anno 1779.*

les, die Verlassenen aufzusuchen. Mit der Wiedervereinigung der Liebenden schließt die Handlung.

Haydn hat Metastasio's ohne Unterbrechung fortlaufendes Libretto in zwei Theile getrennt. Der Schluß (*Coro*) ist durch einen neuen Text ersetzt, der als Quartett behandelt ist. Welchen besonderen Werth Haydn auf dieses Werk legte, bezeugt eine Stelle aus einem seiner Briefe an Artaria (27. Mai 1781), wo er, seiner Pariser Correspondenz erwähnend, sich über dieses und ein zweites Werk äußert: „daß dergleichen Arbeit in Paris noch nicht ist gehört worden und vielleicht eben so wenig in Wien". Auch schickte er Abschriften an die philharmonische Akademie in Modena (von der er kurz vorher zum Mitgliede ernannt worden war und als solches auch schon auf dem Titel des Libretto erwähnt ist) und vermuthlich auch an den spanischen Hof, von dem er bald darauf ein werthvolles Zeichen der Anerkennung empfing. ***L'Isola disabitata*** wurde 1785, 19. März (am Namenstag Haydn's) von dem Violoncell-Virtuosen Willmann im k. k. National-Hoftheater in Wien als Akademie aufgeführt. Eine deutsche Übersetzung der Dichtung, betitelt: „Die wüste Insel" von G. A. Meißner erschien schon 1778 in Leipzig bei Dyk. —

Während dem Neubau des abgebrannten Theaters wurden die Opernvorstellungen in Esterház nicht unterbrochen, wie dies einige gedruckte Textbücher bezeugen. Wenn diese auch jetzt noch auf dem Tittelblatt die alte Bemerkung: »*da rappresentarsi nel teatro d'Esterhaz*« beibehalten, so kann damit nur ein Interims-Theater gemeint sein, das entweder im Schlosse oder im Freien aufgeschlagen war.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

5 Symphonien (a. 35. 36. 37. 38. 39), in Abschrift erschienen.

Motette de Tempore (m. 19) in Abschrift vorhanden.

Zu den Schülern Haydn's zählten in den 70er Jahren Niemecz, Distler, Krumpholtz, Pleyel, Kraft und Rosetti.

P. Niemecz, Primitio aus dem Orden der barmherzigen Brüder, war Bibliothekar in Esterház, spielte Gambe, Violine,

Clavier, Harfe und Baryton und schrieb für diese Instrumente Sonaten, Duos und Concerte, die ihres reinen Satzes wegen von allen Kunstkennern Beifall erhielten. 1798 verfertigte er auch eine Kunstorgel für England.[1]

Johann Georg Distler, aus Wien gebürtig, war seit 1780 Violinist und Concertmeister in der herzogl Hofkapelle zu Stuttgart. Eine Gemüthskrankheit zwang ihn um 1790 zu seinen Eltern nach Wien zurückzukehren, wo er 1798 gestorben sein soll.[2] Er war als Violinspieler und Componist sehr geschätzt und als letzterer ein würdiger Schüler Haydn's, der ihn sehr liebte. Seine Violinquartette erlebten innerhalb 6 Jahren 6 Auflagen. Ein Violinconcert von ihm spielte 1794 der damals 13jährige Clement im Kärnthnerthor-Theater. Ein Flötenconcert in seiner Handschrift besitzt das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.[3]

Johann Baptist Krumpholtz, Harfenvirtuose aus Böhmen, wurde vom Fürsten am 1. August 1773 auf ein Jahr engagirt, blieb aber bis März 1776. Sein Name erscheint zuerst 1772 im Wiener Diarium; er hatte in einer Akademie im Burgtheater gespielt und empfahl sich nun zum Unterricht auf der Pedalharfe. In Esterház war er ein sehr eifriger Schüler Haydn's. Nach seinem Austritt ließ er sich zuerst in Leipzig, 1776, 17. Juni, auf der „organisirten Harfe" hören. In Paris verbesserte er sein Instrument und erhielt von der Akademie (21. Nov. 1787) ein sehr anerkennendes Schreiben. Seine zahlreichen und sehr geschätzten

---

1 Vergl. Dlabacz, Hist. Künstlerlex. f. Böhmen, Bd. II. S. 390.

2 Wahrscheinlich in der Nähe Wien's, da sein Name im Wiener Todtenprotokoll nicht erscheint.

3 Mit obigem Distler ist nicht zu verwechseln Jos. Zistler, „ein wahrhaft seelenvoller Violinspieler, dessen schmelzreichen Ton und eindringenden Vortrag Haydn über alle Maßen liebte". (Gaßner, Universal-Lex., wo er unrichtig als Franz Zisler angegeben ist.) Zistler, in Diensten des Grafen Erdödy, spielte 1772 in einer Akademie im Theater nächst der Burg (Realz. S. 313); ferner in den Akademien der Tonkünstler Societät 3 mal (1778—86) als Concertmeister des Fürsten Batthyány zu Preßburg, dann als Musikdirektor bei Fürst Grassalkovics genannt. Auch in einem Concert der beiden Sängerinnen Elisabeth und Franziska Distler (1788) wirkte er mit. Schönfeld's Jahrb. d. Tonk. (1796, S. 13 u. 16) nennt Demuth und Eppinger als vorzügliche Schüler des vortrefflichen verstorbenen Zißler. Nach dem Wiener Todtenprotokoll starb Zistler am 18. März 1794, 50 Jahre alt.

Compositionen erschienen in Paris und London. Auch als Lehrer und Componist für sein Instrument war er sehr geschätzt. Er heirathete eine höchst talentvolle Schülerin, Meyer aus Metz, die ihm ein junger Mann nach London entführte, wo sie am 2. Juni 1788 in *Hanover Square Rooms* ihr erstes Concert gab, außerordentlich gefiel und fortan in London verblieb. Sie spielte häufig Duos mit dem Pianisten Dussek und trat erst 1802 von der Öffentlichkeit zurück. Ihr Mann stürzte sich aus Gram über ihre Untreue und Undankbarkeit im Jahre 1790 in die Seine.[4]

Ignaz Jos. Pleyel, der überaus fruchtbare Componist, spätere Musikalienverleger und Gründer einer weltberühmten Pianofortefabrik in Paris, geb. 1. Juni 1757 im Dorfe Ruppersthal in Unter-Österreich, zeigte frühzeitig so viel Talent zur Musik, daß man ihn nach Wien schickte, wo er bei Van Hal (Wanhall) Clavierunterricht nahm. Sein Gönner, Graf Ladislaus Erdödy, gab ihn dann in den 70er Jahren zu Haydn in Pension, um bei ihm Composition zu studieren. Er blieb bei ihm mehrere Jahre und gewann dessen volle Zuneigung. Es mag für Pleyel die glücklichste Zeit seines Lebens gewesen sein und beide Theile werden sich derselben mit Genugthuung erinnert haben, als sie in London den Vorabend des Weihnachtsfestes 1791 (Pleyel war den Tag zuvor in der Weltstadt angekommen) am traulichen Kaminfeuer bei Haydn zubrachten — den Verhältnissen zum Trotz, die sie als feindliche Parteien gegen einander gestellt hatten, denn Pleyel war eingeladen worden, Salomon und Haydn gegenüber die Concerte der Fachmusiker *(professional concerts)* zu dirigiren. Des Schülers Benehmen machte damals auf Haydn den wohlthuendsten Eindruck, denn mit sichtlicher Befriedigung schrieb er an seine verehrte Freundin, Frau von Genzinger, nach Wien: „Pleyel zeigte sich bey seiner Ankunft gegen mich so bescheiden, daß Er neuerdings meine liebe gewann, wir sind sehr oft zu-

4 Wenzel Krumpholtz, der jüngere Bruder, 1796 im Orchester der Wiener Hofoper als Geiger angestellt, war einer der ersten, der Beethoven's Größe erkannte. Durch seine Veranlassung wurde Karl Czerny Beethoven's Schüler. Als Krumpholtz am 2. Mai 1817 plötzlich starb, schrieb Beethoven Tags darauf Schiller's „Gesang der Mönche“ (aus Tell) für 3 Männerstimmen „Zur Erinnerung an den schnellen und unverhofften Tod unseres Krumpholz“.

sammen und das macht Ihm Ehre, und Er weiß seinen Vater zu schätzen, wir werden unsern Ruhm gleich theilen und jeder vergnügt nach Hause gehen". Pleyel widmete Haydn sein zweites bei Rudolf Gräffer erschienenes Werk,[5] 6 Streichquartette, über die Mozart seinem Vater schreibt (24. Apr. 1784): „Dann sind dermalen Quartette heraus von einem gewissen Pleyel; dieser ist ein Scolar von Jos. Haydn. Wenn Sie selbige noch nicht kennen, so suchen Sie sie zu bekommen, es ist der Mühe werth. Sie sind sehr gut geschrieben und sehr angenehm; Sie werden auch gleich seinen Meister heraus kennen. Gut — und glücklich für die Musik, wenn Pleyel seiner Zeit im Stande ist uns Haydn zu remplaciren". Damit nun hatte es allerdings seine guten Wege. Wohl suchte Pleyel seines Lehrers Manier und Stil sich eigen zu machen aber der Geist fehlte und in seiner späteren handwerksmäßigen, schablonenhaften Vielschreiberei untergrub er selbst seinen Ruf. Daß er sich eigentlich als Gesangcomponist in die musikalische Welt einführte, sahen wir früher. Außer diesem Erstlingswerk, werden von ihm von Vocalwerken noch genannt: eine Oper *Ifigenia in Aulide,* aufgeführt 1785 in Neapel (als Frucht seines Aufenthaltes in Italien), eine *Hymne à la nuit* (Offenbach 1797) und 12 deutsche Lieder Op. 47, Hamburg. Pleyel, als Musikalienverleger in Paris etablirt, gab 1801 in Paris die damals erste vollständige Sammlung der Quartette Haydn's in Auflagstimmen, mit Haydn's Porträt und dem Consul Bonaparte gewidmet, heraus. Bald darauf folgten in Partitur 30 dieser Quartette und 5 Symphonien. Als die Pariser Tonkünstler im J. 1800 beabsichtigten, Haydn's „Schöpfung" im großen Opernthеater in französischer Sprache aufzuführen, hofften sie Haydn zur Übernahme der Direction zu bestimmen. Pleyel übernahm es zwar, auf Haydn persönlich einzuwirken und mit ihm Rücksprache zu nehmen, allein er kam nur bis Dresden, von wo aus es ihm als französischen Bürger nicht gelang, einen Paß nach Österreich zu erwirken, obwohl sich Haydn selbst und die Herren Artaria für ihn verwendet hatten. So übernahm denn Steibelt, der sich die Partitur nach seinem Sinn zurecht gelegt hatte, die Leitung jener denkwürdigen Aufführung am 3. Nivôse

---

[5] *Sei quartetti composti e dedicati al celeberrimo e stimatissimo fu suo Maestro il Signor Gius. Haydn in segno di perpetuo gratitudine.*

(24. Dec.), denkwürdig sowohl durch den großen Eindruck, den das Werk hervorbrachte, als auch durch das an jenem Abend stattgefundene Ereigniß.[6] Pleyel gründete 1807 in Paris jene berühmte Pianoforte-Fabrik, die noch heute unter der Firma Pleyel & Co. fortbesteht.

Der rühmlichst bekannte Violoncellist Anton Kraft (Krafft) wurde am 1. Januar 1778 auf 3 Jahre engagirt, blieb aber bis zur Auflösung der Kapelle 1790. Er war bei seinem Eintritt 25 Jahre alt[7] und bereits verheirathet. Sein erster Sohn, Nicolaus, auf den sich das Talent des Vaters vererbte, wurde zu Esterház am 14. Dec. 1778 geboren. Haydn schätzte Kraft wegen seines ausdrucksvollen Spiels und seiner reinen Intonation; das 1781 componirte Violoncellconcert soll Haydn für ihn geschrieben haben. Da Kraft zur Composition Talent zeigte, erbot sich Haydn, ihn zu unterrichten; als aber der Schüler voll Eifer dabei sein Instrument vernachlässigte, brach Haydn den Unterricht ab mit der Bedeutung, daß er nun genug für seinen Zweck wisse. Kraft erlernte gleich anfangs bei seiner Aufnahme auch das Baryton, um den Fürsten begleiten zu können und componirte selbst mehrere Trios für 2 Baryton und Cello.[8] Er lebte seit 1791 in Wien, trat der Tonkünstler-Societät als Mitglied bei und starb am 28. Aug. 1820.

Antonio Rosetti, ein tüchtiger Geiger und Componist, der öfters mit Andern gleichen Namens verwechselt und hier zum erstenmale als Mitglied der fürstl. Kapelle erscheint, trat in dieselbe im April 1776 und blieb bis 1781. Das sein eigentlicher Name Rößler (Roesler) gewesen, wird vielfach bestritten. Nach der bisherigen Annahme soll er in Leitmeritz 1744 oder 1750 geboren sein, was aber pfarramtlich widerlegt wird, indem weder der Name Rosetti noch Roesler in den Tauf-Protokollen erscheint. Er kam im 7. Lebensjahre nach Prag ins Seminar, wurde zum geistlichen Stande bestimmt und erhielt auch wirklich die Tonsur. Dennoch entsagte er dieser Bestimmung und wandte sich aus-

---

6 Auf seiner Fahrt zum Opernhause entging der Consul Bonaparte nur zufällig dem Tode bei der Explosion einer Höllenmaschine.

7 Nach den Acten der Tonkünstler-Societät wurde Kraft zu Rokitzan, Bezirk Pilsen in Böhmen, am 30. Dec. 1752 geboren (nicht 1751 oder 1749, wie vielfach angegeben).

8 Über eine diesbezügliche Anekdote siehe Band I. S. 252.

schließlich der Musik zu. Er zeigte sich als ein sehr begabter Componist und wenn auch die Behauptung, daß er ein Schüler Haydn's gewesen sei, nicht nachweisbar ist, so kann man ihn doch einen Jünger desselben nennen, der sich mit glücklichem Erfolge dessen Stil anzueignen suchte.

Haydn zeichnete ihn besonders aus; er schrieb selbst dessen Aufnahms-Decret und bezeichnete seine Auflagstimme bei mehreren Symphonien mit *Illustrissimo Signore Rosetti*. Die zahlreichen Compositionen von ihm, deren Gehalt u. A. H. Riehl [9] ausführlich bespricht, erschienen in Mainz, Frankfurt, Mannheim, Paris und Wien und bestanden in Symphonien, in Kammer- und Gesangmusik. Außer 6 Violinduetten, 3 Symphonien Op. 5, 6 Quartetten Op. 6 erschien auch sein erstes Oratorium „Der sterbende Jesus", bei Artaria (1786); viel bedeutender ist „Jesus in Gethsemane", das er in Berlin mit großem Beifall aufführte. Fürst Oettingen-Wallerstein engagirte ihn für seine Kapelle als Director; 1789 wurde er Kapellmeister des Herzog von Mecklenburg-Schwerin und starb am 30. Juni 1792 zu Ludwigslust.

---

9) Musikalische Charakterköpfe, 1853. S. 217 ff.

Chronik.

Wien in den Jahren 1767 bis 1790 incl.

Vieles hat sich geändert, seit wir die alte Kaiserstadt im Jahre 1766 verließen. Wohin wir auch blicken, überall sehen wir einen stetigen Fortschritt und Umschwung im musikalischen Leben. Manches haben wir bereits kennen lernen, das aber erst jetzt durch seine Verbindung zum Ganzen seine Bedeutung gewinnt. Es ist eine neue Welt, die sich uns öffnet; der Luftzug einer frühlingsverheißenden Zukunft weht uns an; das Abgelebte zerstäubt, neue Keime suchen und finden frischen Boden, entwickeln sich und bieten uns schon jetzt goldene ungeahnte Früchte. Namentlich sind es die achtziger Jahre, in denen sich in Wien fast alles vereinigte, was die Metropole zur bevorzugten Musikstadt stempelte. Noch lebte Gluck und genoß die Früchte seines Ruhmes; Mozart, zum zweiten- und drittenmale (in 1768 und 73) Wien besuchend, nahm nun (1781) seinen bleibenden Aufenthalt daselbst und schuf seine Meisterwerke nach jeglicher Richtung; Haydn, so oft er Wien besuchte, gab Zeugniß seiner nimmer ruhenden Schöpferkraft und jedes neue Werk von ihm drang rasch in alle musikalischen Kreise; noch weitere einheimische und fremde Componisten — Salieri, Gaßmann, Hasse, Paisiello, Sarti, Martin, Benda, Dittersdorf — gesellten sich hinzu und bereicherten die Bühne mit weithin gerühmten Werken. Wien hörte ferner in seinen Mauern die zur Zeit berühmtesten Sänger und Virtuosen und empfing Besuche namhafter Schriftsteller, denen wir so manche schätzenswerthe Schilderungen der damaligen musikalischen Zustände Wiens verdanken. Wir begrüßen ferner die vordem nur vorübergehend erwähnte Tonkünstler-Societät und mit ihr die erste öffentliche Pflege des

Oratoriums; die Vermehrung selbstständiger Akademien und Concerte; die ersten Dilettanten-Orchestervereine Wiens; die erweiterte Pflege des Quartettspiels in häuslichen Kreisen; die Zunahme angesehener Familien mit regelmäßigen musikalischen Zusammenkünften. Überdies noch die ersten namhaften Schritte zu dem später sich so rasch entwickelnden Clavierbau; die Errichtung eigener Musikalien-Handlungen und Druckereien; die Gründung eines National-Singspieles, Regelung der Theaterverhältnisse und Entstehung neuer Theater. Dem Adel insbesondere, dessen fördernde Musikpflege bis auf Kaiser Leopold I. zurückreicht, war in diesem Zeitabschnitt eine hervorragende Rolle angewiesen. Nicht nur daß er, durch das Beispiel des Hofes angeregt, die Tonkunst mehr denn je selbst ausübte, zog er nun auch die Künstler in seine Kreise, hielt sich selbstständige Musikkapellen und vereinigte sich zur Aufführung großer Werke in seinen Palästen — fürwahr, eine schwindelnde Fülle von gegenseitig sich ergänzenden Factoren, die in ihrer Gesammtheit den Fortschritten der Tonkunst mit Stromesgewalt eine leitende Richtung gaben. Es liegt ein eigenthümliches Walten in dem Umstande, daß in diesem Bilde selbst der Name Beethoven nicht fehlt, der bekanntlich im Jahre 1787 der Kaiserstadt einen kurzen Besuch machte und vor Mozart spielte. Nehmen wir diesen Moment als den verbindenden Ring, mit dem die später mächtig sich aufthürmende Tonwelt gleichsam an solide, dauernde Grundpfeiler sich naturgemäß einklammerte.

Die oben angedeuteten Punkte sollen uns nun in erweitertem Rahmen das damalige Wien, als Fortsetzung der früheren Chronik, vor Augen führen und, im Verein mit dem Bilde von Esterház, den belebenden Hintergrund bilden, auf dem allein wir mit dem künstlerischen Aufstreben unserer Hauptfigur vertraut werden können.

Über die ungewöhnliche Musikpflege des kaiserlichen Hauses wurde bereits (Bd. I. S. 80) gesprochen. Manches hat sich seitdem geändert. Die Kinder der Kaiserin Maria Theresia wuchsen heran, kamen hierhin, dorthin; die Kaiserin selbst zog sich seit dem Tode ihres Gemals Franz I. (gest. 18. Aug. 1765) von allen Zerstreuungen zurück und besuchte, wie wir gesehen, nur noch einigemal das Theater nächst der Burg. Wohl fanden

noch musikalische Aufführungen bei Hofe statt, aber nur vor dem Kaiser Joseph und wenigen bevorzugten Gästen. Von den Hof-Claviermeistern waren Wenzel Birk (zugleich Hoforganist) schon 1763, Mathäus Schlöger 1766, Wagenseil 1777 gestorben. Ihre Stellen vertraten nun Jos. Steffan und seit 1781 Georg Summer (später 1791, Hoforganist) und Leopold Kozeluch; Singmeister war noch der früher genannte Giovanni Battista Mancini;[1] der Kaiser aber genoß nun den Unterricht seines lieben Gaßmann und nach dessen Tode (1774) wurde Salieri, dessen Werke seit 1770 auf dem Repertoire der Oper standen, sein musikalischer Rathgeber. „Joseph's Geschmack war in der durch Hasse und Piccini repräsentirten Tradition der italiänischen Musik gebildet und seine Neigung blieb dieser Richtung zugethan. Sein Wunsch eine nationale Musik sich entwickeln zu lassen, ging wesentlich aus einer vernunftmäßigen Überzeugung hervor, und wenn er auch zu überlegenen Geistes war, um das Bedeutende in Gluck's und Mozart's Leistungen zu übersehen, so war doch dies nicht eigentlich das was ihm behagte. Offenbar hatte er sich gewöhnt in der Musik eine Unterhaltung zu finden, für welche die selbstständige Macht und Fülle, die Gluck, Haydn und Mozart ihrer Kunst errangen, überwältigend wurde".[2] Von der Zeit an, da der Kaiser nach dem Tode seiner großen Mutter die alleinige Regierung angetreten hatte, widmete er nach aufgehobener Tafel, die nicht viel länger als eine Viertelstunde dauerte, regelmäßig eine Stunde der Musik. Dreimal in der Woche wurden dann einzelne Stücke aus Opern vorgenommen, wobei der Kaiser selbst am Clavier begleitete und eine Singstimme übernahm; außer ihm wirkten mit sein jüngster Bruder, Erzherzog Maximilian (seit 1780 Coadjutor, 1785 Kurfürst-Erzbischof von Köln), Salieri oder auch Umlauf. Auf diese Art machte sich der Kaiser mit den zur Aufführung in Vorschlag gebrachten neuen Opern vertraut und gab darüber sein Urtheil ab. Die übrigen Tage waren dem Streichquartett gewidmet, bei dessen Auswahl, wie wir früher (Bd. I. S. 25) sahen, Hofmusik-Director Franz Kreibich (obgleich ihm der Kaiser gegen Dittersdorf einen

---

1 Von ihm erschien in Wien 1774: *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato.* (3. Aufl. Mailand 1777.)

2 O. Jahn, Mozart, Bd. I. S. 643.

Hanswurst und Gänseschnabel nennt) und Kammerdiener Strack entscheidenden Einfluß nahmen. Beide sorgten denn auch redlich dafür daß nur Compositionen nach ihrem Geschmack aufgelegt wurden. Mozart und Haydn waren hier so gut wie ausgeschlossen, Salieri „der Abgott des Kaisers", wohnte regelmäßig den Aufführungen bei und ihm wäre es leicht gefallen, sein Ansehen geltend zu machen, allein „er hatte keinen Grund, die Geschmacksrichtung des Kaisers zu bekämpfen, die er doch selber vertrat und war klug genug, um auch nur mit dem Schatten seines Monarchen in Collision zu kommen". — Was Haydn betrifft so gründete sich des Kaisers früher (Bd. I. S. 25) erwähntes Urtheil darauf, daß er ihn noch immer nach dessen Jugendarbeiten abschätzte. Sein späteres Urtheil gegen Dittersdorf klang ganz anders. Von diesem zu einer Parallele zwischen Mozart und Haydn aufgefordert, vergleicht er Mozart's Composition mit einer Tabatière, die in Paris und die Haydn'sche mit einer, die in London verfertigt ist, beiläufig: beide sind von Werth, erstere durch ihre geschmackvolle Form und Verzierung, letztere durch ihre Einfachheit und solide Arbeit.[3]

Der Kaiser und Erzherzog Maximilian hatten nach damaliger Sitte der Großen ihre eigene Harmoniemusik und wenn Letzterer im Lustschlosse Schönbrunn wohnte, gab er öfter im Park Musik mit seiner dann bis auf 40 Mann verstärkten Kapelle, wozu sich Adel und Volk und auch der Kaiser einfanden.[4] Den Musikern war auch gestattet, sich in den Akademien der Tonkünstler-Societät (1783 und 87) hören zu lassen, oder sogar ein eigenes Concert im National-Hoftheater (1788) zu geben, wo sie dann Stücke aus den damals so beliebten Opern von Martin

3 Dittersdorf, Lebensbeschreibung. S. 235. — Als Curiosum mag hier auch die Anekdote Platz finden daß Gaßmann es darauf anlegte, Haydn dem Kaiser als Plagiator zu verdächtigen. Nach Haydn's Erzählung soll er einst bei der Probe einer Oper Gaßmann's von Jemand um eine Adresse ersucht worden sein, die dann Haydn, ein Blatt Papier an die Säule haltend, aufschrieb, was nicht unbeachtet blieb und ihm in den beabsichtigten Verdacht brachte, er habe sich Stellen aus der Oper notirt.

4 Wiener-Zeitung und Wienerbl. — Zinzendorf 1783. 3. Aug.: *Le soir a Schoenbrunn à la musique de l'Archiduc, tout le baillage de l'Autriche y étoit.*

bliesen. Auch durften sie sich von hohen Cavalieren für Tafelmusik engagiren lassen.[5]

Die früher (Bd. I. 82) erwähnten Tafelmusiken bei Hof waren noch immer üblich, namentlich am Neujahrstage beim Mittagsmal, bei der der Hof öffentlich auf goldenem Gedeck speiste. Die Wiener Zeitung berichtet dann regelmäßig daß der erste Obersthofmeister Fürst von Starhemberg nebst den Leibgarde-Capitäns Fürsten Lobkowitz und Esterházy und Graf Nostitz die Aufwartung und der äußere Hofstaat die Bedienung übernahm, „indessen eine auserlesene Vocal- und Instrumentalmusik der kaiserlichen Kammer ertönte."

Die Theatervorstellungen in Laxenburg, dem einst von Kaiser Karl VI. bevorzugten Lustschlosse, werden besonders in den Jahren 1770, 1784 und 86 von der Wiener Zeitung und in den beiden letzten Jahren auch von Zinzendorf erwähnt. Es war die Zeit wo die italiänische Oper besonders florirte und so finden wir hier alle vorzüglichen Mitglieder derselben vereinigt, um namentlich Opern von Paisiello und Salieri aufzuführen; vom deutschen Singspiel ist nur Gluck's „Pilgrimme von Mekka" genannt. Vom Jahre 1784 liegt auch die Aufzeichnung Kelly's,[6] Tenorist der ital. Oper, vor, dem wir die lebhafte Schilderung der Aufführung von Mozart's *Le nozze di Figaro* verdanken. Nach ihm war in Laxenburg freier Zutritt für Jedermann, selbst für die Bewohner der umliegenden Ortschaften, denen freilich der späte Schluß der Vorstellungen (11¼) wenig gemundet haben mag. Kelly erzählt auch von einer Revue über 20,000 Mann, die der Kaiser selbst befehligte. „War dies nicht ein schöner Anblick"? (fragte er Kelly); dieser Platz ist meine Bühne, hier bin ich der erste Akteur". — Auf dem Schloßtheater zu Schönbrunn, dessen schon erwähnt wurde (I. 82), waren die Vorstellungen des Adels nun seltener. Das Wiener Diarium spricht nur im J. 1770 von einer dreimaligen Aufführung eines Singspiels durch Cavaliere und Damen gelegentlich eines Familienfestes. Zinzendorf hörte daselbst in den Jahren 1774 und 75

5 *Le matin a l'Augarten ou Zichy donoit un dejeuner avec la musique de l'Empereur. L'Archiduc y etoit, Chotek et Rothenhahn.* (Zinzendorf, 1783, 8. *août.*)

6 *Reminiscenses of Michael Kelly, vol. I. p. 246 f.*

Opern, von Mitgliedern der kaiserl. Oper aufgeführt.[7] (Der Aufführungen bei Gelegenheit des Besuches der Esterházy'schen Kapelle in 1777 wurde schon gedacht.) In 1784 und den zwei folgenden Jahren waren dort Feste die der Kaiser dem höchsten Adel und fremden Gästen zu Ehren gab, wobei die Mittagstafel in der Orangerie abgehalten wurde, während die kaiserliche Harmonie sich hören ließ. Nach aufgehobener Tafel wurden auf zwei an den entgegengesetzten Enden der Orangerie errichteten Bühnen Vorstellungen gegeben. Im J. 1785, am 6. Februar wurden Scenen aus „Emilia Galotti", aus dem Lustspiel „Der seltene Freier" und die italienische Oper *Il finto amante*, im folgenden Jahre am 7. Februar Mozart's „Schauspieldirector"[8] und Salieri's einaktige Oper *Prima la musica e poi le parole* aufgeführt. Die Gäste fuhren nach dem Schlusse der Festlichkeit, jeder Wagen von zwei Reitknechten mit Windlichtern begleitet, nach der Stadt zurück (W.-Ztg. 8. Febr.).

Bei der Wiederaufnahme des Abschnittes über Theaterleben werden wir mit Erstaunen sehen, welche Dimensionen unterdessen die Lust am Schauspiel genommen hatte. Zu den bisher einzigen zwei Theatern der inneren Stadt treten nun neue kleinere Unternehmungen in den Vorstädten hinzu, von denen ein Theil schließlich zur Entstehung unserer heutigen Theater führte. Namentlich in der Mitte der 70er Jahre kam eine wahre Schauspielwuth über die außerhalb der Ringmauern Wiens gelegenen Gründe. Schau- und Lustspiel, Posse, Singspiel, Oper und Ballet wurde gepflegt und malträtirt und dazu die Tanzsäle der größeren Gasthäuser gemiethet oder auf freien Plätzen eigene hölzerne Buden aufgerichtet. Die damaligen wandernden Schauspielertruppen wag-

7 Z. B. 1774, 10. Okt. *»Pour l'opera comique j'y allais a Schoenbrunn voir jouer Zemire et Azor«. 1775, 24. Oct. »a Schoenbrunn voir jouer la servante maîtresse que Mlle. Duchateau joua à merveille, la musique est de Pergolese«.*

8 *»La Sacco et Lang* (Hr. Lange) *jouerent un morceau de Bianca capello; le Adamberger et Weidmann un morceau* aus der galanten Bäuerin. *La Cavalieri et la Lang chanterent. Le tout etoit fort mediocre.* In Salieri's Oper *»la Storace immita parfaitement Marchesi en chantant des airs de Giulio Sabino.«* (Zinzendorf's Tagebuch.)

ten sich an Alles heran und suchten es bis auf die gedruckten Komödienzettel herab den privilegirten Theatern gleich zu thun. „Sage einer noch einmal (rühmt ein Blatt) [1] daß man dem deutschen Originalgeiste nicht Freiheit genug giebt auf allen Seiten zu wetteifern und sein Talent, seine Kunst, alle seine Geschicklichkeiten frei zu zeigen“. — Nachdem im J. 1770 namentlich durch Sonnenfels' Bemühung die Aufführungen extemporirter Stücke in der inneren Stadt glücklich beseitigt waren, versuchte man hier einen Mittelweg einzuschlagen, indem man aus dem Stegreif auswendig gelernte Possen gab. Aus der Zahl der zeitweiligen Theater seien nur zwei hervorgehoben, eines in der Vorstadt Neustift (jetzt Neubau, Bezirk VII), das andere in der Vorstadt Landstraße. Ersteres befand sich in der Neustiftgasse 58 (neu 67) im Hause „Zum weißen Fasan“, dem Buchdrucker Joh. Winkler gehörig. Als Lokal diente der Tanzsaal, der schon 1776 von Felix Berner mit seiner Kindertruppe zu Theatervorstellungen benutzt wurde. 1783 spielten dort Studenten in ihrer Ferienzeit und zwar unentgeltlich und unter Leitung des Franz Xaver Gewey. 1784 schlug die Wilhelm'sche Gesellschaft daselbst ihr Lager auf; Andere folgten. Das „Wienerblättchen“ kündigte mitunter die Vorstellungen an, darunter die Singspiele „Das Gärtnermädchen“, „Die eingebildeten Philosophen“, „Der Barbier von Sevilla“ (von Paisiello); „Asmodeus“ oder: Der krumme Teufel (Jos. Haydn); „Die Liebe unter den Handwerksleuten“ (Gaßmann); „Die Magd eine Dienerin“ (*la serva padrona* a. d. ital. nachgeahmt von Kurz, Musik von Gspan); das Melodram „Ariadne auf Naxos“ (Benda); „Die Pilgrimme von Mekka“ (Gluck); „Alceste“ (Schweitzer). — Das zweite Theater, Vorstadt Landstraße, fällt ins Jahr 1789, in welchem die Directoren Franz Scherzer und Karl Ferdinand Neumann in der Wiener Zeitung (Nov.) die baldige Eröffnung ihres von Stein erbauten Theaters (in der Nähe des gegenwärtigen Gemeindehauses) anzeigen. Der Wechsel in der Direction war dort permanent; auch ging das Theater an Theilnahmlosigkeit der Bewohner jener Vorstadt, von denen es hieß daß sie schon um sieben Uhr schlafen gingen, im J. 1795 ein und wurde in ein Zinshaus umgebaut. Anfangs war dort jeden zweiten Tag Oper und das

1 Realzeitung 1776, 25. Brachmonat (Juni).

Personal zählte mehrere später rühmlich genannte Mitglieder. Zur Aufführung kamen u. A.: „Das listige Bauernmädchen“, oder: „Der geadelte Bauer“, „Die Sklaven“ (beide von Paisiello); „Der listige Kaminfeger“ (Salieri); „Circe und Ulysses“ (Astarita); »*la vera costanza*« (Jos. Haydn).

Sehen wir uns nun in jenen Vorstädten um, denen die heutigen Theater ihre Entstehung verdanken. In der Josephstadt wurde 1776 in der Schweibbogengasse von Franz Scherzer ein Schauspielhaus eröffnet, das später Fürst Adam Auersperg, an dessen Palais es anstieß, ankaufte und zu seinem Privattheater herrichtete. Mozart führte daselbst 1786 seinen „Idomeneo“ auf; auch sonst wird es bei festlichen Gelegenheiten oft genannt und besteht noch heute. Das im J. 1788 von Karl Mayer erbaute und am 24. Oct. eröffnete noch heute bestehende „Josephstädter Theater“ wurde erst später der Oper dienstbar; es sei hier wenigstens flüchtig erwähnt. — Mehr Interesse bietet uns die Leopoldstadt, wo seit 1771 an verschiedenen Orten Komödie gespielt wurde, bis endlich 1781 ein stabiles Theater von Karl Marinelli in der Praterstraße erbaut und am 20. Oct. eröffnet wurde. Dieses kleine „Leopoldstädter Theater“ (im Volksmunde nach einer beliebten Theaterfigur auch „Kasperltheater“ genannt und von Hoch und Niedrig gerne besucht),[2] wurde der Boden für eine Reihe beliebter Volkspossen, welche mit ihrer Musik von den dortigen Kapellmeistern Wenzel Müller und Ferdinand Kauer ungemein populär wurden und Jahrzehnte überdauerten. Die beiden Marinelli,[3] die Ehepaare Menninger und Richter, La Roche[4] u. A. zählten zum Personal; letzterer schuf die Figur des Käsperle und erfreute sich der größten Beliebtheit. Neben den Volkspossen treffen wir auch auf zahlreiche und sehr oft gegebene Singspiele und Opern von Salieri, Sarti, Anfossi, Gluck („Pilgrimme von Mekka“), Gaßmann, Dittersdorf, Vincent Martin, Gretry, d'Allayrac, Joh. Schenk (die Singspiele „Die Weinlese“, „Die Weihnacht auf dem Lande“).[5] —

---

2 »*De la* (Prater) *chez Kasperl avec toute la compagnie*«. Zinzendorf 1787. 20. Mai.

3 Karl Edler von Marinelli (1801 in den Adelstand erhoben) starb 1803, 28. Jan., 58 Jahre alt.

4 geb. zu Preßburg 1745, gest. 1806, 8. Juni, 61 Jahre alt.

5 Unter der Direction des, auch als Schauspieler rühmlichst bekannten

Es erübrigt noch der Vorstadt Wieden zu gedenken. Auch hier hatten seit Mitte der 70er Jahre herumziehende Truppen ihr Glück versucht. Der Principal Christian Roßbach faßte endlich Fuß. Bisher in der innern Stadt auf dem Neu-Markt in einer Bretterhütte den Musen huldigend, erbaute er 1786 im rückwärtigen Hofe des fürstl. Starhemberg'schen Freihauses ein kleines stabiles Theater. Im März 1788 übernahm es der Theaterdichter Joh. Friedel in Gesellschaft der Frau des Emanuel Schikaneder. Friedel hielt auch bei der Wiedereröffnung am 24. März 1788 die Antrittsrede, die im Druck erschien. Er starb, 38 Jahre alt, am 31. März 1789 und nun berief Frau Schikaneder, von ihm testamentarisch zur Erbin eingesetzt, ihren in Regensburg weilenden Mann zur Übernahme des Theaters, für das er 1790 ein kaiserl. Privilegium erwirkte. Von da an hieß es im Volksmunde schlechtweg das „Schikaneder Theater". Anfangs fungirten Franz Teyber und Joh. Hummel (Vater des Claviervirtuosen J. N. Hummel) als Musikdirectoren; 1790 folgte als Kapellmeister Joh. Bapt. Henneberg. Nennenswerthe Aufführungen in dieser kurzen Zeit sind: „die Entführung aus dem Serail" (Mozart), „Schönheit und Tugend" (Martin's *Una cosa rara*), „der Barbier von Sevilla" (Paisiello); „das unvermuthete Seefest" und „das Singspiel ohne Titel" (beide von Joh. Schenk); „Oberon, König der Elfen" (Paul Wranitzky).[6]

Wir kommen nun zu den beiden Theatern der inneren Stadt (nächst der Burg und nächst dem Kärnthnerthor), deren Geschichte bis zum Jahre 1766 wir schon kennen,[1] die uns aber jetzt erst ein reicheres Bild entfaltet. Was oberste Leitung und Pacht betrifft, sind beide Theater vorerst gemeinsam zu betrachten und genügen dazu für unsern Zweck die Haupt-Daten.[2]

Carl (Bärnbrunn, geb. zu Krakau 1789, gest. 1854. 5. Aug. zu Ischl) siedelte das kleine Theater 1847 in das von ihm erbaute und nach ihm benannte heutige „Carltheater" über.

6 Am 30. Sept. 1791 fand hier die erste Aufführung der Zauberflöte statt. 1801 übersiedelte das Theater in das neu erbaute noch heute bestehende „Theater an der Wien".

1 Band I. S. 83—100.

2 Ausführliches siehe Dr. Ed. Wlassak, Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters. Wien 1876.

An Stelle des seit 1764 als General-Spectakel-Director fungirenden Grafen Joh. Wenzel Spork (Bd. I. S. 93) trat im April 1775 Joh. Joseph Fürst Khevenhüller und nach dessen Tode (10. April 1776) der Oberstkämmerer Graf (spätere Fürst) Franz Orsini-Rosenberg, der im Jan. 1791 durch den Grafen Joh. Wenzel Ugarte ersetzt wurde. Als Pächter und oberste Leiter in dieser Periode erscheinen: Franz Hilverding von Weven, vordem kaiserl. Hof-Balletmeister (I. 86), der Abenteurer Giuseppe Afflisio[3] (von Mai 1767 bis Mai 1770); Graf Johann Kohary (bis April 1775); Graf Keglevich (bis März 1776). Nachdem aber die finanziellen Verhältnisse der Theater sich immer bedrohlicher gestalteten, übernahm der Hof nun das Burgtheater in eigene Verwaltung, schränkte die Ausgaben möglichst ein und überließ das Stadttheater (nächst dem Kärnthnerthore) jedem sich Bewerbenden gratis nebst der Begünstigung, nach Thunlichkeit auch das Burgtheater benutzen zu können. Erst 1785 übernahm der Hof auch das Stadttheater wieder in eigene Rechnung. — Nach dem Tode des Kaisers Franz I. (18. Aug. 1765) wurde das Burgtheater mit einer neuen vorzüglichen französischen Gesellschaft für Schau- und Singspiel am 16. Mai 1767 wieder eröffnet; es wurde nun kurzweg als das französische, im Gegensatz zum deutschen Theater (nächst dem Kärnthnerthor) bezeichnet, obwohl auch in ersterem wöchentlich einmal eine deutsche Vorstellung statt fand. Für das Ballet an beiden Theatern wurde der berühmte Noverre als Balletmeister engagirt. Italiänische Oper war wöchentlich zweimal im Burg- und einmal im Stadttheater. Musikalische Akademien fanden zur Advent- und Fastenzeit statt, außerdem auch Freitags. Im Jahre 1772 veranlaßten nothwendige Ersparungen die Verabschiedung der Franzosen, die durch ihre vorzüglichen Leitungen auch vortheilhaft auf das deutsche Schauspiel gewirkt hatten. Sie spielten am 29. Februar zum letztenmale. Noverre's Contract ging 1774 zu Ende und seine Stelle übernahm Angiolini, der schon einmal (1762) angestellt war. 1776 wurde auch das Ballet und die ital. Oper aufgelöst und das Burgtheater am 17. Februar zum Hof- und

---

3 Vergl. Bd. I. S. 146 Anm. 39. Die bisherige Schreibart Affligio ist durch Wlassak nach amtlichen Quellen berichtigt. Auch der Theatralkalender von Wien, 1772 giebt S. 16 und 27 den richtigen Namen.

Nationaltheater erhoben und als solches am Ostermontag, 8. April, eröffnet. —

Die italienische Oper stand nach Gluck's Weggang im Jahre 1765 (Bd. I. 87) unter der Leitung des Kapellmeisters Florian Gaßmann; als dieser im Spätherbst 1769 auf einige Zeit nach Rom ging, vertrat ihn sein Schüler Salieri unter Oberaufsicht des Vice-Kapellmeisters Ferandini. Nach dem Tode Gaßmann's (22. Jan. 1774) blieb Salieri alleiniger Operndirigent bis zum Tode Kaiser Joseph's (1790). Nun fand sich Salieri bewogen, zurückzutreten; man sprach von Cimarosa als seinem Nachfolger, wählte jedoch, „um im Schüler den Meister zu ehren", Jos. Weigl, der Salieri bereits supplirt hatte. — Unter den Componisten der in dieser Periode aufgeführten Opern finden wir am häufigsten vertreten Piccini, Gaßmann, Salieri, Paisiello, Gazzaniga, Anfossi, sämmtlich neue Erscheinungen. Gius. Scarlatti († 1777 in Wien) erscheint noch zweimal, Hasse mit der fünften seiner für Wien geschriebenen Opern; Gluck ließ seinem *Orfeo* (1762) noch *Alceste* [4] und *Paride ed Elena* folgen. — Die in dieser Periode wie überhaupt bis 1790 incl. gegebenen Opern sind in Beilage III zusammengestellt (als Fortsetzung des früheren Verzeichnißes, Bd. I. Beilage III).

Die bedeutendsten Sängerinnen waren: Antonie Bernasconi aus Wien, vorzüglich in Gluck'schen Opern, auch als Schauspielerin gerühmt; [5] Teresa Eberardi, Constanza Baglioni aus Bologna (an den Sänger Poggi verheirathet); Ka-

---

4 Auf das bisher, selbst in Schmid's „Gluck" S. 123 unrichtig angegebene Datum der ersten Aufführung habe ich schon anderwärts hingewiesen. Es war der 26. (nicht 16.) Dec. 1767. Sonnenfels (Briefe über die wienerische Schaubühne) erwähnt der Aufführung in seinem Ersten Schreiben, dat. 27. Wintermonat und wird in seiner Begeisterung nicht 10 Tage zugewartet haben. Jeden Zweifel aber benimmt das Wiener Diarium Nr. 104, 30. Christmonat, wo es heißt: „Samstags und die folgenden Täge wurde auf dem Theater nächst der Burg das neue Singspiel Alceste genannt aufgeführt &c. Samstag aber fiel auf den 26, den 2. Weihnachtstag, während der 16. auf einen Mittwoch fiel und obendrein in den Advent indem nicht gespielt werden durfte.

5 Zinzendorf hörte sie als Alceste: *»Bernasconi bien mise, bonne actrice, mais peu de voix.* Dies war freilich im Jan. 1783; die Sängerin fing an zu altern. Auch Mozart lobte sie nur bedingt und Kaiser Joseph engagirte sie nur gezwungen.

tharina Schindler aus Wien (eigentl. Leitner später Frau des Schauspielers Bergopzoomer); deren Nichte Anna Schindler, (gest. 1779 als Frau des Hofschauspielers Lange); Anna Maria Weigl (vergl. I. 265); Katharina Cavalieri geboren nächst Wien (von Mozart sehr geschätzte Bravoursängerin), die Altistin Weiß aus Wien; Theresia Kurz aus Toscana (vergl. I. 149). Sänger: die Tenoristen Tibaldi, Guardasoni, Caribaldi, Jermoli, Polini, Castrat Millico, Baß-Buffo Domenico Poggi, die vortrefflichen Komiker Laschi und Carattoli, der Bassist Bussani aus Rom 2c. — Das Orchester unter Director Jos. Trani zählte 31 Mitglieder, darunter Woborzil, Borghi, Georgi (Violine); Orsler und Weigl (Violoncell); Joseph Cammermeyer und Pischelberger (Contrabaß);[6] Vittorino Colombazzo (Oboe), Stamitz (Waldhorn), Pacher (Flöte). Das Orchester wechselte mit jenem des Stadttheaters (26 Mitglieder), je nachdem es Oper und Ballet erforderte. — Im Herbstmonat 1770 wurden Oper und Ballet ins Lager nach Mährisch-Neustadt beordert, um bei den Festlichkeiten zu Ehren der Anwesenheit des Königs von Preußen Vorstellungen zu geben. Kaiser Joseph hatte den Kapellmeister Gaßmann mitgenommen, der seine Oper *La contessina* aufführte, die dem Könige, für den Gaßmann dann mehrere Stücke für die Flöte schrieb, so sehr gefiel, daß er dem Kaiser den Wunsch äußerte, „ihm den Mann zu überlassen, der so ganz nach seinem Herzen schriebe". —

Das Stadttheater wurde nach des Kaisers Tode am Ostersonntag 31. März 1766 wieder eröffnet. Eine radikale Veränderung war diesem Theater vorbehalten. Die Theatercensur, schon 1751 eingeführt (vergl. I. 100), wurde 1770 durch Staatsrath Freiherrn v. Gebler (Sonnenfels als Theatralcensor) strammer gezogen. Die Burleske lag in den letzten Zügen; der Komiker Prehauser starb 1769 (I. 97) und Felix Kurz versuchte es bei seiner Wiederkehr vergebens,[7] das frühere Interesse für ihn wieder anzufachen. An die Stelle extemporirter Farcen traten nun regel-

---

6 Vorher beim Bischof von Großwardein (Dittersdorf, Lebensbeschreibung, S. 134); später im Schikaneder Theater. Für ihn schrieb Mozart den obligaten Baß zu einer Arie (K. 612).

7 Am 24. Nov. 1770 brachte er auch Haydn's erstes Bühnenwerk „Der neue krumme Teufel" wieder auf die Bühne (vergl. Bd. I. S. 153 f.).

mäßige Stücke und der Hanswurst lebte nur noch in einigen Abarten kümmerlich fort.

Nachdem der Hof, wie oben erwähnt, im J. 1776 die unentgeltliche Benutzung des Stadttheaters nebst eventueller Überlassung des Burgtheaters freigegeben hatte, meldeten sich als die ersten eine Gesellschaft französischer Operisten unter der Direction des Unternehmers Hamon. Sie gaben im Januar abwechselnd in beiden Theatern Vorstellungen und reisten dann ab mit der Absicht, bei ihrer Wiederkehr auch die italienische Oper zu pflegen.[8] Mittlerweile hatte sich Noverre gemeldet, der den Principal Böhm mit seiner Gesellschaft aus Brünn verschrieb und das im Burgtheater entlassene Ballet übernahm. Es wurden vom 17. April bis 17. Juni 32 Singspiele und 49 Ballete gegeben; die Singspiele waren von Gossec, Monsigny, Gretry, Philidor, Duny, Guglielmi, Hiller, Wolf, Gluck, Bichler, Holly, Baumgartner. Obwohl die Aufführungen der Singspiele mittelmäßig waren, übte doch das wieder zu Ehren gekommene Ballet solchen Zulauf aus, daß das Burgtheater fast verwaist blieb. Noverre bewies, daß er auch zu sparen verstand und zeigte sich seinen Untergebenen gegenüber höchst uneigennützig und großmüthig. Das Tänzercorps gab ihm aus Dankbarkeit ein Benefice und der Kaiser ernannte ihn zum kais. königl. Hof-Balletmeister. Er verließ Wien mit Ehren überhäuft und reiste nach Paris, wo er bei der großen Oper unter glänzenden Bedingungen angestellt wurde.

Vom 28. Mai bis Ende December 1776 gaben ferner die Unternehmer einer Privatgesellschaft abwechselnd in beiden Theatern italienische Opern-Vorstellungen. Das Sängerpersonal zählte 12 Mitglieder, darunter Tenorist Jermoli, Bassist Poggi und Frau, und die Cavalieri. Dazwischen occupirten die Schauspielgesellschaften Wäser aus Breslau, dann Moll aus Preßburg das Terrain, zum Theil auch Luftspringer und Gaukler. Moll begann am 21. Oct. mit „Dido", „Schauspiel eines hiesigen Dichters" (Realztg.) und gab auch nach Ostern 1777 regelmäßige Stücke nebst Pantomimen von Bienfait (W. D. Nr. 36). Vordem, im Januar und Februar, gab die Gesellschaft der Katharina Schindler (ausschließlich im Stadttheater) italiänische Opern;

8 Realzeitung 1776, 3. Brief.

Anna Lange, Tenorist Friberth, Ruprecht, Kral und Postelli waren die besseren Mitglieder. — Die weiteren bunten Wechselfälle dieses Theaters werden uns später noch einmal beschäftigen, für jetzt kehren wir zum Hof- und Nationaltheater zurück.

Gegen Ende 1777 beschloß Kaiser Joseph, wahrscheinlich aufgemuntert durch die Singspiel-Aufführungen der Böhm'schen Truppe, den Versuch zu machen, ein „National-Singspiel" zu gründen. Er beauftragte den Schauspieler J. H. Friedr. Müller, die nöthigen Vorkehrungen zu treffen und ernannte ihn zum Director und Regisseur; Jg. Umlauf wurde Musikdirector. Das Singpersonal bestand anfangs aus der Cavalieri, Wilhelmine Stierle, den Sängern Jos. Ruprecht und Fux; der Chor wurde aus den Kirchen requirirt. Am 17. Febr. 1778 wurde als erste Vorstellung das Original-Singspiel in 1 Akt „die Burgknappen" von Weidmann, Musik von Umlauf, gegeben. Der Reiz der Neuheit, die treffliche Darstellung und die hübsche Musik lockten jeden Abend eine Menge Neugieriger herbei, von denen viele aus Mangel an Platz wieder umkehren mußten; besonders die Cavalieri erfreute sich allgemeinen Beifalls und wurde sogar, damals eine Seltenheit, hervorgerufen.[9] Das Personal ergänzte sich allmählig durch Anna Lange, Weiß, Aloysia Weber (Mozart's erste Liebe, 1780 an den Hofschauspieler Lange verheirathet), Brenner, Fischer, Nouseul, Therese Teyber, Antonie Bernasconi und Saal; den Sängern Arnold, Souter, J. B. Hofmann, Christian Benda (Sohn des Componisten Georg B.), dem trefflichen Tenor Valentin Adamberger (Mozart's Belmont), Walther, Nouseul, Günther, dem ausgezeichneten Bassisten Fischer (Mozart's Osmin) und Jg. Saal. Im Melodram wirkten mit die Damen Sacco, Defraine, Jacquet, das Ehepaar Brockmann und Joseph Lange. In italienischer Sprache waren verpflichtet zu singen: die Bernasconi, Brenner, Fischer und Frau, Adamberger, Souter und Walther. — Von dem ursprünglichen Plane, nur Originalstücke zu geben, mußte man bald abstehen; es wechselten vielmehr (wie Beilage III zeigt) wirklich deutsche Singspiele mit Übersetzungen französischer und

9 Wiener Diarium Nr. 16.

italiänischer Werke. Das Unternehmen erlahmte zwar für diesesmal, doch brachte es noch vor Thorschluß als herrlich lohnende That Mozart's „Entführung" (16. Juli 1782),[10] und als erste Wiener Aufführung Gluck's „Iphigenie auf Tauris" (23. Oct. 1781);[11] oft gegeben wurden auch die Melodramen „Medea" von Gotter und „Ariadne auf Naxos" von Brandes, beide mit Musik von Georg Benda, der damals selbst in Wien sich aufhielt. Das National-Singspiel erhielt sich bis 1783; am 4. März war die letzte Vorstellung.[12]

Der fühlbare Mangel an Singspielen weckte die Sehnsucht nach Wiedereinführung der italiänischen *Opera buffa.* Von den Deutschen wurden für dieselbe beibehalten: die Sängerinnen Cavalieri, Teyber, Lange; die Sänger Ruprecht, Adamberger, Hofmann und Saal. Neu engagirt wurden: Anna Storace[13] (eine Engländerin, damals erst 17 Jahre alt), Maria Piccinelli, deren Schwester Mandini, Bussani; Tenor Mandini, Kelly aus Irland, Bussani (zugleich Director der Oper), Benucci und Pugnetti. Bis Ende 1790 traten noch hinzu: Luigia Mombelli (geb. Laschi), Coltellini, Calvesi, Marconi, Molinelli, Speccioli, Morichelli, Adrianna Ferrarese, deren Schwester Aloisia

---

10 Zinzendorf macht die eigenthümliche Bemerkung: *Opera dont la musique est pillée de differentes autres. Fischer joua bien, Adam Berger* (Adamberger) *me deplut.* Dagegen nennt ihn Mozart unter denen auf die Deutschland stolz sein darf.

11 Von Gluck'schen Opern wurden von Oct. 1781 bis März 1783 gegegeben: Iphigenia auf Tauris (11 mal); Alceste (10), Orfeo (6), Pilgrimme von Mekka (6). Nach dieser Zeit verschwinden seine Opern auf Jahre hinaus.

12 Der Erwähnung verdient auch folgende Ankündigung aus jener Zeit: „Ehrbietungsvoll macht die der Schauspielkunst sich widmende Jugend einem verehrungswürdigen Publiko bekannt, daß sie ihre theatralischen Übungen künftigen Freytag als den 31. Aug. im k. k. Nationaltheater wiederum anfangen und in der Folge ununterbrochen alle Freytage fortsetzen werde. Da sie sich bisher vorzüglich beschäftiget hat, Kenntniß in der Tonkunst zu erlangen, so wird sie mit Adelheid von Veltheim oder der Bascha zu Tunis, einem Original-Singspiele von vier Aufzügen den Anfang machen". (Wiener Zeitung 1781, Nr. 69, 29. Augustmonat.)

13 *Jolie figure, voluptueux, belle gorge, beaux yeux, cou blanc, bouche fraiche, belle peau, la naïveté et la pétulance de l'enfance, chante comme un ange* — man sieht, Zinzendorf war nicht wenig eingenommen für die Sängerin, an der Mozart die rechte Susanne gefunden hatte.

Villeneuve,[14] Colombati, Rencini. Sänger: Viganone,[15] Piovane, Mandini, Ghisani, Mombelli, Lotti, Morella, Crucciati, Albertarelli, Calvesi ꝛc. Die meisten der Genannten sind uns durch die Mozart'schen Opern geläufig; denken wir nur an Storace (Susanne), Bussani (Cherubino, Despina), Mombelli (Zerline, la contessa), Ferrarese (Susanne, Fiordiligi), Villeneuve (Dorabella), Lange (Donna Anna), Cavalieri (Donna Elvira); an Albertarelli (Don Giovanni), Benucci (Figaro, Leporello, Guillelmo), Mandini (Almaviva), Kelly (Bassilio), Morella (Don Ottavio), Bussani (Bartolo, Don Pedro, Masetto, Don Alfonso).

Die italiänische Oper begann am 22. April 1783; das Repertoire bis 1790 (Beilage III) nennt 63 Opern mit 18 Componisten, darunter mit neuen Opern am häufigsten Paisiello (12) und Cimarosa (10); ferner Salieri, Anfossi, Sarti, Guglielmi, Martin, Mozart, Gazzaniga, Alessandri, Traetta ꝛc. Von den früheren sind nicht mehr genannt: Piccini, Gaßmann, Galuppi und Hasse. So sehen wir auch hier zum zweitenmale, wie selbst im Verlauf von kaum 10 Jahren das Interesse für einzelne Componisten erlahmt, Namen verschwinden und neue auftauchen, um ebenso bald wieder der Vergessenheit anheimzufallen. Wie Wenigen ist es beschieden, sich dauernd zu erhalten: sehen wir von Gluck und Mozart ab, so ist es nur Cimarosa, der heuzutage noch bisweilen, und auch da mehr aus Curiosität, vom Staube gereinigt wird. Das Loos der letzten italienischen Opern Mozart's in ihren ersten Jahren kennen wir. *Le nozze di Figaro* wurde im ersten Jahre (1786) 9 mal gegeben,[16] dann namentlich durch Martin's *Una cosa rara* verdrängt und erst 1789 wieder hervorgesucht. *Don Giovanni*,

14 Eine der größten Schönheiten ihrer Zeit. Sie trat am 27. Juni 1789 das erstemal in Wien als Amor in *l'Arbore di Diana* auf. Die Wien.-Ztg. rühmt ihr reizvolles Aussehen, feines ausdruckvolles Spiel und ihren kunstreichen schönen Gesang.

15 *Tenor d'une voix admirable.* Zinzendorf 1784. 26. April.

16 Zinzendorf. 1. Mai (erste Aufführung): *la musique de Moshardt. l'opera m'ennuya.* 4. Juli: *la musique de Mozart singulière, des mains sans tête.* 1789. 31. Aug.: *Charmant duo entre la Cavalieri et Ferraresi.* 1790. 7. Mai: *le duo des deux femmes, le rondeau de la Ferrarese* (welches Mozart 1789 für sie neu componirt hatte) *plait toujours.*

nach der Prager ersten Aufführung in Wien zuerst am 7. Mai 1788 gegeben,[17] erlebte in diesem Jahre 14 Wiederholungen und tauchte erst in den 90er Jahren wieder auf. »*Cosi fan tutti*«, 1790 10 mal gegeben,[18] erfuhr durch des Kaisers Tod eine Unterbrechung. Längst verschwunden sind die Opern, zu denen Mozart Einlagen schrieb: zu *Il curioso indiscreto* von Anfossi (1783), *La villanella rapita* von Bianchi (1785),[19] *I due barone* von Cimarosa und *Il burbero di buon cuore* von Martin (1789). Den Wiederholungen bis Ende 1790 zufolge hatten den meisten Erfolg Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* (61 mal seit 1783), *Il rè Teodoro* (55 mal seit 1784), Salieri's *Axur* (53 mal seit 1788), während Martin's *Una cosa rara* trotz aller Beliebtheit diesen dennoch nachsteht (42 mal seit Nov. 1786) und selbst überholt wurde von dessen *l'Arbore di Diana* (59 mal seit Oct. 1787). Wie bald bewährte sich Mozart's Ausspruch über Martin: „Vieles in seinen Sachen ist wirklich sehr hübsch, aber in zehn Jahren wird kein Mensch mehr Notiz davon nehmen". — Zu jener Zeit wurde ein arger Mißbrauch getrieben mit der Aufforderung zu Wiederholungen einzelner Stücke und selbst der Kaiser gab häufig das Zeichen dazu.[20] In Sarti's *Fra due litiganti* mußte die Storace eine Arie dreimal wiederholen; in Mozart's *Nozze di Figaro* wurden noch nach der 8. Aufführung 6 Nummern wiederholt, das kleine Duo sogar 3 mal. Man rieth damals dem Kaiser, das Dacapo einzustellen,[21] worauf auch richtig der nächsten Ankündigung (*l'Italiana in Londra*) die Notiz beigefügt war: „Es wird hiermit zu wissen gemacht, daß von

---

17 Zds. 7. Mai: *la musique de Mozart est agréable et très variée.* 23. Juni: *le soir je m'ennuyua beaucoup a l'opera Don Giovanni.*

18 Zds. 26. Jan. (erste Auff.): *la musique de Mozart charmante, et le sujet assez amusant.*

19 Zds. 30. Nov. *Le spectacle est gai, la musique contient quelques morceaux de Moshart, les paroles beaucoup d'equivoques; le souflet repeté.*

20 Zds. *Les acteurs se surpasserent et on les fit indiscretement répéter . . . L'empereur fit répéter l'air du Bachelier* (in Paisiello's *Barbiere* 1783).

21 Der Kaiser machte die Sänger auf der Probe selbst mit dem Verbot bekannt, worauf alle zustimmend sich verbeugten, nur Kelly erwiederte offen: „Glauben Ew. Majestät ihnen nicht; sie allen lieben den Dacapo-Ruf, ich wenigstens kann es bestimmt von mir sagen. (Kelly, *Reminiscenses*, vol. I. p. 262.)

nun an, um die für das Singspiel bestimmte Dauerzeit nicht zu überschreiten, kein aus mehr als einer Singstimme bestehendes Stück mehr wird wiederholt werden". Im Herbst war das Verbot wieder vergessen, denn in *Cosa rara* wurde ein Duo regelmäßig 2 und 3 mal wiederholt.

Das Stadttheater (nächst dem Kärnthnerthor) das wir Ende 1777 verlassen haben, bildete noch immer eine Gastherberge für Einheimische und Fremde. Im J. 1778 erscheint der früher genannte Principal Moll, dann Bienfait und Gauklerkünstler aller Art. 1779 errichtete der Hofschauspieler Müller auf seine Kosten eine Theater-Pflanzschule für Kinder und gab mit ihnen auch Ballete. 1780 bis Herbst 1782 gaben die französischen Unternehmer Dalainval und Beaubourg französische Singspiele und Komödien, in der letzten Zeit auch Ballete. In diese Zeit fällt auch eine französische Aufführung von Gluck's *Orfeo* (30. Juni 1781). Den Orfeo gab Sr. Le Petit, Mme. Giorgi-Banti, eine später berühmte Sängerin, der wir noch begegnen werden, sang die Euridice, Dlle. Laurent den Amor.[22] Im Febr. 1783 wurde die Oper *Calypso abbandonata* aufgeführt, in der zwei vorzügliche Sängerinnen der fürstl. Esterházy'schen Kapelle sangen. Als Componisten der Oper giebt Zinzendorf irrthümlich Haydn an.[23] Diese Oper wurde wahrscheinlich als eine Art Gastvorstellung unter der Gesellschaft Nouseul und Gensike aufgeführt. Den einzigen Anhaltspunkt dazu bietet hier eine wenig bekannte Broschure,[24] in der wir lesen: „Im Kärnthnerthor-Theater spielten in den letzten drei Monaten (1782) eine Jehnische Gesellschaft deutscher Schauspieler; zu Anfang 1783 theilte sie sich in zwei Truppen unter Nouseul und Gensicke als Directoren. Die erstere war die bessere. Es wurden meist

22 Vergl. A. Schmid, Gluck, S. 376.

23 *22. Fevr. a l'opera Calypso abbandonata ou Me. Bologna et Mlle. Valdisturda chantèrent. musique de Heyden.* Der Umstand daß beide Sängerinnen aus Esterház kamen und vielleicht sogar Haydn selbst dirigirte, mag Z. verleitet haben, ihm die Musik zuzuschreiben. Die Oper ist jedoch von Luigi Bologna, wie auch Gerber (Neues Lex. I. 462) richtig angibt. Eine Abschrift der Partitur trägt, gleich dem S. 71 erwähnten Oratorium, fälschlich Haydn's Namen.

24 Dramatische und andere Skizzen nebst Briefen über das Theaterwesen zu Wien, herausg. von Schink. Wien, in der Sonnleithner'schen Buchhandlung. 1783.

Schau- und Lustspiele gegeben, nur wenige bekannte Singspiele, keine eigentlichen Opern". Von beiden Gesellschaften sind dann die Mitglieder genannt.

Gensicke einigte sich später mit der Schauspielerin Barbara Fuhrmann,[25] bisher Eigenthümerin eines Winkeltheaters „Zum Wasen" in der Vorstadt Wieden. Diese Truppe gab nun im Stadttheater von 27. August bis Ende October 1783 Vorstellungen aller Art: Zauberpossen, Schau- und Lustspiele, Ballete, Singspiele und Opern; unter letzteren „Romeo und Julie" (Georg Benda), „das Gärtnermädchen" (Paisiello), „die Eifersucht auf der Probe" (Anfossi), „der gefoppte Bräutigam" (Dittersdorf), „die Liebe unter den Handwerksleuten" (Gaßmann); ferner die Melodrame „Medea" (Benda) und „Ino" (Reichardt). Auch einem hundertjährigen Jubiläum begegnen wir im September: „Die belohnte Treue der Wiener Bürger", Schauspiel in 3 Akten von O. Gensike. Zur Erinnerung an die Entsetzung Wiens am 12. Sept. 1683.

Nach Angabe der Wiener Zeitung gab seit 2. Juli 1784 die Scherzer'sche Gesellschaft deutsche Vorstellungen; ihr folgte am 31. August eine Gesellschaft italienischer Schauspieler mit italienischen Komödien und nach dieser die Gesellschaft Schikaneder und Kumpf. Die Vorstellungen dieser Gesellschaft müssen zu den besseren gezählt haben, denn selbst der Kaiser besuchte sie mit seinem Hofstaat. „Als die Unternehmung einzelner Privatpersonen (sagt die W. Ztg. 22. Dec.) ist sie das beste, was wir seit vielen Jahren auf dem Theater am Kärnthnerthore sahen". Schikaneder trat als Schauspieler auf und lieferte Theaterstücke (z. B. Bucentaurus); auch der früher genannte Theaterdichter Friedel schrieb Lustspiele (z. B. „der Fremde") die sich allgemeinen Beifalls erfreuten. Als erste Vorstellung ist Mozart's „Entführung" genannt, weiterhin „Zemire und Azor" (Gretry), „die Pilgrimme von Mekka" (Gluck), „die Dorfdeputirten" (Wolf), „das Fischermädchen" und „König Theodor" (Paisiello), „die schöne Schusterin" (Umlauf), „die belohnte Treue" (Haydn) und andere Singspiele von Guglielmi, Gaßmann, Salieri, Sarti, Piccini.

---

25 Im Wienerblättchen kündigte die Fuhrmann ihren ganzen Theater-Apparat zum Verkauf an, wie auch Überlassung des Gebäudes (Nr. 42) zum Theater- oder anderweitigem Gebrauch.

Die Vorstellungen (im Ganzen 31) begannen am 5. Nov. 1784 und endeten 6. Febr. 1785.[26]

Das nunmehr vom kaiserlichen Hofe wieder übernommene Stadttheater wurde im Laufe des Sommers durchaus im Innern erneuert, verschönert und bequemer eingerichtet und vorderhand auf sechs Abende und mit Zuziehung der Hof-Operisten am 4. August 1785 eröffnet. Veranlassung dazu war diesmal die Anwesenheit des berühmten Castraten Luigi Marchesi (auch Marchesini genannt), der auf der Durchreise nach Petersburg begriffen war.[27] Er trat in der Titelrolle der Oper *Giulio Sabino* von Sarti am 4. August zum ersten und am 20. zum sechsten und letzten Male auf und entzückte durch herrliche Stimme, vortrefflichen Gesang und geistreiches Spiel. Der Kaiser besuchte die Oper und beschenkte den Sänger, der (wie die Wiener Zeitung meldet) für jeden Abend 100 Ducaten Honorar erhielt, überdies mit einem kostbaren Ring.[28]

Zwei Monate später wurde wieder das deutsche Singspiel eingeführt, denn das Verlangen darnach hatte sich abermals fühlbar gemacht. Es begann am 16. Oct. im Stadttheater, wechselte dann einigemal mit dem Burgtheater und verblieb endlich von 19. August 1787 angefangen ausschließlich in ersterem Theater. Als Mitglieder in dieser zweiten Periode erscheinen die Frauen Rothe, Saal, Cavalieri, Lange, Uhlich, Szamarini, Podleska, Arnold (Therese Teyber) und Willmann; die

26 Nach Notizen in der W. Ztg. und im Wienerblättchen, sowie nach der kleinen Broschüre: „Ein Quodlibet zum Abschied" von J. Friedel. Schauspieler. Abdera 1785. (Mit Verzeichniß der aufgeführten Stücke und deren Einnahmen.)

27 Seine Berufung dorthin geschah auf Veranlassung des kaiserl. Kapellmeisters Sarti, der die große Sängerin Todi, welche gegen ihn bei der Kaiserin intriguirte, mit dem Auftreten des berühmten Sängers in Schatten stellen wollte.

28 Zinzendorf. *4. août: Marchesini premier soprano de l'Italie enchanta tout l'auditoire par sa belle voix, douce, sonore, harmonieuse et touchante . . . . M. a un visage de femme, des gestes de femme, une voix au-dela de celle d'une femme, des sons flutés etonnant. 6. août; (l'opera) alla mieux que l'autre fois, M. avait moins peur. 11.: M. s' est surpassé aujourd'hui. 20: Marchesi nous etonna, captiva notre admiration pour la dernière fois par ses sons touchans, sa voix sonore, harmonieuse, munie à la fois de cordes basses et hautes, d'une etendue immense.*

Tenoristen **Adamberger**, **Arnold**, **Lippert**, die Baritonisten und Bassisten **Dauer**, **Saal**, **Hofmann**, **Rothe** und **Ruprecht**. Es wurden 20 neue Singspiele gegeben, darunter 13 deutsche, die übrigen waren Repetitionen. Das meiste Glück machte „der Apotheker und der Doctor" von Dittersdorf.[29] Mozart's „Schauspieldirector", wie früher erwähnt, zuerst am 7. Febr. 1786 im Schlosse Schönbrunn bei einem Feste gegeben, wurde hier zweimal aufgeführt. Als im März 1785 von der Wiederaufnahme des deutschen Singspiels gesprochen wurde, schrieb Mozart an den Vater: „Ich meinestheils verspreche ihr nicht viel Glück — nach den bereits gemachten anstalten sucht man in der That mehr die bereits vielleicht nur auf einige Zeit gefallene teutsche Oper gänzlich zu stürzen — als ihr wieder empor zu helfen und sie zu erhalten." Mozart hatte richtig prophezeit: der Erfolg war noch geringer als das erstemal, denn gegen die gleichzeitig vorzügliche italienische Oper vermochte das Singspiel nicht aufzukommen. Ende Februar 1788 war die letzte Vorstellung und von da an blieb das Stadttheater, einige vereinzelte Aufführungen ausgenommen, bis 16. Nov. 1791 geschlossen.

Die italienische Oper war also abermals Alleinherrscherin. Um sie nun dauernd an Wien zu fesseln, schlug der Dichter **Da Ponte** (wie Zinzendorf im Januar 1789 schreibt) dem leitenden Minister ein Project vor, zu dem alle Gesandten der auswärtigen Höfe zu subscribiren versprachen. In welchem Grade die Theaterlust damals zunahm, ersehen wir aus dem Umstande, daß man mit dem Plane umging, **ein drittes Theater** in der inneren Stadt zu erbauen und die Logen darin zu Kartenspiel einzurichten. Es sollte an Stelle der, dem Burgtheater nahgelegenen sogenannten Stallburg (ehemals „die alte Burg" genannt) zu stehen kommen und das Modell dazu war bereits fertig, doch hatte man bald Wichtigeres zu thun und eher vom Kriegs- als vom Schauspieltheater zu schreiben.[30]

---

29 Zinzendorf. *13. juillet* (die erste Aufführung war am 11. Juni): *La Musique de* Dieters. *la pièce détestable. Un air* Du Esel *9. fois* (Akt II, Klaudia: „Mit dir du Esel"). Die Handlung ist nach dem Französischen des G. v. N. *L'apothicaire de Murcie* frei bearbeit von Stephanie d. j.

30 Zinzendorf schreibt (12. Nov. 1791): *De-là* (Goldhan) *à la* Josephs Stadt (Vorstadt Wiens) *dans le voisinage du jardin de Wilzek chez le Chevalier de Moretti No. 191 voir le Modèle d'un grand théâtre à con-*

Das Ballet hatte seine höchste Blüthezeit in den Jahren 1767 bis 1774; damals war es das Lieblingsschauspiel des Publikums und stand an beiden Theatern der inneren Stadt täglich auf dem Repertoire, entweder einen ganzen Abend ausfüllend oder als Opern-Zugabe. So gab der berühmte Vestris am 25. Febr. 1767 sein Ballet „Medea und Jason" und dann das Singspiel »*l'Albagia smacherata*« im Theater nächst der Burg. Der Hof war zugegen und bewilligte ihm die ganze Einnahme (W. Diarium). Seinen Aufschwung und Ruhm aber verdankte das Ballet dem Genie des uns schon bekannten Noverre (S. 121), der hier alles fand, um dasselbe zu einer bis dahin nicht gekannten selbstständigen rhythmisch-plastischen Gattung der schönen Künste zu erheben. Er konnte große Summen wagen, hatte ein zahlreiches auserlesenes Tänzercorps, das begeistert seinen Lehren folgte, ein treffliches Orchester und begabte Ballet-Componisten, Starzer am französischen, Aspelmayer am deutschen Theater. Das Wiener Ballet zeichnete sich damals namentlich durch seine Figuranten aus, denn Noverre hatte die glückliche Gabe, junge Leute für das vollkommenste Zusammenspiel abzurichten. Als Pflanzschule hatte er auch eine eigene Tanzschule für Kinder beiderlei Geschlechts errichtet. Als die vorzüglichsten Solotänzer sind in dieser Zeit hervorzuheben der jugendliche Pick, Simonet, Binetti, Rossi; die Tänzerinnen Ricci, Lenzy, Des Camps, Vulcano (spätere Muzarelli), Duprée, Villneuve, Ablöscher — meistens Schülerinnen Noverre's, die

---

struire ici à l'emplacement de la Stallburg. *Il est superbe. 45 pieds largeur de la scène, 60 pieds hauteur dans la parterre, 80 pieds longueur sous la scène. La forme est celle d'une cloche. 6 etages, les loges au rez-de-chaussée et celle au 4e. rang fermés, les dernières avec des lucarnes, les loges au premier en balcon fermé pour l'hombre (?), au 2d et 3me en balcons entourés de balustrades à jour; tout ces balcons sortent chacun entre deux colonnes qui régnent tout le long du pourtour imitant le verde antico. Au fond de chaque loge un trumeau qui sert de porte pour aller dans le corridor chauffé, des appartements derrière. Au plafond de chaque loge entre deux colonnes au premier et second un grand lustre qu'on allumera les jours de fête. La loge de la cour grand balcon dans le fond occupe le premier et le second. Deux loges latérales de la cour dans le proscenium. Au milieu du plafond de la salle un lustre immense qu'on hausse et baisse a volonté. Le parterre fort long monte insensiblement vers le bout de la salle. Il regne tout-autour le long des loges un amphithéâtre noble, et dans les enfoncements entre les balcons il y a encore des chaises.*

seinen Namen und seine Ballete weithin verbreiteten. Der Stolz ihres Meisters aber war die früher (S. 51) genannte Delphin. Noverre's schöpferischer Geist bewährte sich vorzüglich im komischen, oder, wie man es nannte, anakreontischen Fache. »*Les petits riens*«,[31] „Weiß und Rosenfarb" zählten zu dieser Gattung. Seine größte Stärke aber besaß Noverre im heroischen Fache. Die tragischen Ballete „der gerächte Agamemnon" (2. Theil Iphigenie auf Tauris), „die Horazier und Curazier", „Adelheid und Ponthieu" wurden für Meisterwerke gehalten.[32] Auch zu den Gluck'schen Opern *Orfeo*, *Alceste*, *Paride ed Elena*, componirte er die Ballete. Im J. 1770 debutirte Noverre mit dem Ballet „Diana und Endimion" vor Friedrich dem Großen bei dessen Zusammenkunft mit Kaiser Joseph im Neustädter Lager und der König zollte seinem ehemaligen Füsilier große Lobsprüche. 1781 war Cruce auf kurze Zeit Balletmeister; für die neu errichtete italienische Oper (1783) De Camp.[33]

Das Theaterbild von damals zu vervollständigen sei noch des Trattnerhofes[34] gedacht, dessen Saal sammt Nebenlokalitäten im J. 1784 für ein adeliges Casino gegen Abonnement (jährlich 6, halbjährlich 4 Ducaten) eingerichtet war. Dafür standen den Mitgliedern die Räume von früh bis abends als Versammlungsort offen; man spielte Billard und Karten und hatte in der Fasten- und Adventzeit wöchentlich zu einem Concert und monatlich zu einem Balle freien Zutritt. Der Saal wurde auch anderseits zu Bällen und Akademien vermiethet. Im J. 1785 hatte hier eine italienische Schauspielertruppe unter Anton Lazzari ihr Lager aufgeschlagen. Es wurden ernste und heitere

---

31 Wahrscheinlich dasselbe Ballet, für welches Mozart im J. 1778 in Paris die erst vor einigen Jahren aufgefundene Musik schrieb. Das Ballet wurde von Noverre in Paris im Juni 1778 aufgeführt. (O. Jahn, Mozart, Bd. I. S. 484.)

32 Der größte Theil der in Wien gedruckten Programme dieses Ballets, welche in der Beschreibung fast noch mehr Aufsehen machten als in der Ausführung, waren von einem Wiener Autor, J. Laudes, der 1780, 38 Jahre alt, starb. (F. Nicolai IV. S. 574 Anm.)

33 Jos. Oehler, Geschichte des gesammten Theaterwesens Wien. 1803. 3. Abth. S. 101 ff.

34 An Stelle des früher bestandenen uralten Häusercomplex, der Freisingerhof genannt, wurde in den Jahren 1773—76 vom k. k. Hofbuchhändler Thomas Edlen v. Trattnern das bekannte große Zinshaus erbaut.

Schau- und Singspiele aufgeführt. Dreimal verschoben war endlich die erste Vorstellung „mit Versicherung auf Ehre" auf den 9. April festgesetzt. Man gab *Torquato Tasso* von Goldoni. Preise der Plätze: Erstes Parterre — 40 Xr., zweites Parterre — 20 Xr. (Wienerblättchen.)

Die Kirchenmusik war seit unserer letzten Kenntnißnahme [1] allmälig bedeutend herabgekommen; selbst die Hofkapelle und der Chor bei St. Stephan litten unter der Nachwirkung der Mißwirthschaft, die unter Hofkapellmeister Reutter's Regiment eingerissen war. Nicolai [2] fand 1781 weder Ausführung noch die Musik selbst der Hauptstadt würdig. Mozart schrieb dem Vater (12. April 1783): „Wir wissen ja daß sich die Veränderung des Gusto leider sogar bis auf die Kirchenmusik erstreckt hat, welches aber nicht seyn sollte; woher es denn auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmusik — unter dem Dach und fast von Würmern zerfressen findet." Vielleicht wirkte dieser Umstand mit dazu bei, Kaiser Joseph im J. 1783 zu veranlassen, nebst der Vereinfachung des Gottesdienstes [3] die figurirte Instrumentalmusik aus der Kirche ganz zu verbannen und sie nur in der Hofkapelle und im Dom an Festtagen, wenn der Cardinal-Erzbischof pontificirte, in allen übrigen Kirchen aber nur an besonderen Festtagen zu gestatten. [4] Es wurden nunmehr die deutschen Gesänge eingeführt, welche während der Messe von der Gemeinde gesungen wurden. Choralmusik war nur in solchen Kirchen möglich, wo ein Chor bestand, so in der Domkirche, in den Pfarrkirchen zu St. Michael und bei den Schotten, und selbst an diesen Orten war in jener Zeit an geübten Chorsängern großer Mangel. Unter Kaiser

1 Band I. S. 44—58.

2 Friedr. Nicolai's Reise, IV. S. 544 f.

3 Zinzendorf schreibt 1783, 20. April: »*Aujourd'hui commence le nouvel ordre, qu'il n'y a jamais qu'une messe à la fois dans une église, seulement à St. Etienne il y en a 3. Cela fait que plusieurs pretres ne trouveront plus de messe a dire.*

4 So z. B. bei Eröffnung der, vom Kaiser der italienischen Congregation zugewiesenen Minoriten-Kirche am Ostersonntag 1786, wobei die Sänger der ital. Oper sangen und der uns bekannte Karl Friberth als Kapellmeister dieser Kirche fungirte. (Vordem war Maria-Schnee die ital. Nationalkirche, d. h. wo in italienischer Sprache gepredigt wurde (W. D. 1781. Nr. 27).

Leopold II. (1790—92) wurde zwar das Verbot aufgehoben, doch sagt noch Schönfeld im J. 1796, „daß die Instrumentalmusik halb für erloschen zu betrachten ist. Man hört sie in Pfarrkirchen nur des Sonntags, in den übrigen Kirchen nur an Festtagen.“ In jener Zeit hebt der „Wiener Theater-Almanach“ (1794) den Benedictinerpriester Pasterwitz und Jos. Preindl, Kapellmeister an der Pfarrkirche zu St. Peter, als Kirchencomponisten am meisten hervor. Das Verbot hatte auf Mozart insofern Einfluß, daß er nach seiner, 1783 componirten und unvollendeten Messe (das von auswärts bestellte Requiem abgerechnet) überhaupt nichts mehr für die Kirche schrieb. Auch Haydn pausirte nach seiner Mariazeller-Messe (1782) bis zum Jahre 1796.

Dem Verbot der instrumentalen Kirchenmusik folgte fast unmittelbar (1784) die Auflösung der uns bekannten (I. S. 54) Cäcilien-Congregation. Dieser seit 1725 bestehende Verein der „freien Tonkünstler“,[5] feierte bis dahin noch immer das Fest seiner Schutzpatronin am 21. und 22. Nov. in der Metropolitankirche zu St. Stephan durch vortreffliche concertirende Vocal- und Instrumentalmusik. Auffallend ist nur der Umstand, daß, dem damaligen Zwang entgegen, nun auch weibliche Mitwirkung nicht ausgeschlossen war. Wir hören sogar von einer siebenjährigen Sängerin, die eine Motette vortrug und nach der Versicherung des Wiener Diarium (1771) „durch die Stärke ihrer ausgebenden Stimme, ihren angewandten Eifer und gesetztes Wesen ungemein bewundert wurde“. Auch hier begegnen wir, wie früher beim Theater, einem Jubiläum, abgehalten im J. 1774 bei St. Stephan von der Cäcilien-Congregation zur Feier ihres 25jährigen Bestehens.[6] Noch im J. 1779 ist Hofkapellmeister Bonno als Dirigent der Musikaufführungen genannt. Das bei der Auflösung des Vereins vorhandene Vermögen von 7500 Gulden wurde vom

5 Als Gegensatz zu den „zünftigen“, dem im J. 1782 aufgehobenen Spielgrafenamte unterstehenden Musikern, welche vorzugsweise Tanzmusik pflegten. (Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 10 und S. 11. Anm. 1.)

6 Wiener Diarium, Nr. 94.

Kaiser als Interessen-Genuß auf ewige Zeiten der Tonkünstler-Societät zugewiesen.[7]

Die hier und schon früher erwähnte Tonkünstler-Societät wurde im Jahre 1771 von dem damaligen kais. Hofcompositor (nach Reutter's Tode, 12. März 1772, Hofkapellmeister) Florian Gaßmann in der Absicht gegründet, durch jährliche musikalische Aufführungen und regelmäßige Jahresbeiträge der Mitglieder einen Fond zu gründen zur Unterstützung ihrer hinterlassenen Wittwen und Waisen. Der kaiserliche Hof bewilligte die kostenfreie Überlassung des Theaters (anfangs nächst dem Kärnthnerthor, dann nächst der Burg) zur Abhaltung von Akademien an zwei aufeinander folgenden Abenden in der Char- und Weihnachtswoche; die Kaiserin spendete als ersten Fond-Beitrag 500 Ducaten. Nebst dem rein menschlichen Zweck, den der Verein anstrebte, war die Gründung desselben auch für das Publicum von Bedeutung, welchem hier zum erstenmale Gelegenheit geboten wurde, Oratorien, Symphonien und ähnliche Werke von einem großen Musikkörper aufführen zu hören. Mit der ersten Akademie am 29. März 1772 im k. k. priv. Theater nächst dem Kärnthnerthor trat der Verein in die Öffentlichkeit.[1] Bis zu Ende des J. 1790 kamen von folgenden Componisten Oratorien und Cantaten zur Aufführung: Gaßmann, Hasse (3), Dittersdorf (3), Bonno, Haydn, Bertoni, Salieri, Starzer, Händel („Judas Maccabäus" 1779), Ulbrich, Fr. Hartmann Graaf, Albrechtsberger, Marianne Martines, Wagenseil, Gazzaniga, Traetta, Mozart (*Davidde penitente*, 1785), Anton Teyber, Leop. Kozeluch, Do-

---

7 Pohl, Denkschrift aus Anlaß des 100 jähr. Bestehens der Tonkünstler-Societät. 1871. S. 24.

1 Die beiden Aufführungen bei Gelegenheit der Säcularfeier des Vereins, April 1871, waren zugleich die letzten. Jährlich wurde dann dem Verein sein ihm zustehendes Recht von der Hofoper abgekauft bis im Jahre 1879 auch diese Begünstigung erlosch. Das Vereinsvermögen betrug im Februar gegenwärtigen Jahres (1880) in runder Zahl 755.000 Gulden östr. W., eine Summe, die zum größeren Theil die Aufführungen von Haydn's Oratorien erwirkten. Bei Reconstituirung des Vereins im J. 1862 nannte sich derselbe von da an in pietätvoller Dankbarkeit „Haydn-Verein".

menicus Mombelli, Righini. Ferner außer einer großen Anzahl von Chören, Gesangsoli, Werken für Kammermusik (darunter Mozart's Quintett A-dur mit Klarinette, 1789 zum erstenmale aufgeführt), Symphonien von Jos. Starzer, Franz Aspelmayer, d'Ordonez, von Kohaut, Joh. Sperger, Dittersdorf, van Swieten, J. C. Bach, Haydn und Mozart. Als Concertisten traten auf: Clavier — Mozart (3mal) die blinde Maria Therese Paradies, Josepha Auernhammer, der 10jährige Cäsar Scheidel. Violine — La Motte, Tomasini, Paisible, Janitsch, Jos. Zistler, Joh. Toeschi, Friedr. Eck, der Irländer Abraham Fisher, Anton Hoffmann, der junge Heinrich Marchand[2] (Schüler von Mozart's Vater), Jos. Otter (Schüler von Nardini), Fränzl (Vater und Sohn), Anton Wranitzky. Viola — C. Stamitz. Violoncell — Ignaz Küffel, Joh. Hoffmann, Joseph Weigl, Xaverio Marteau, Jos. Reicha, Charles Janson, Max Willmann. Contrabaß — der ausgezeichnete Johann Sperger (Kammermusiker des Cardinal Fürst Batthyány). Auch die Blasinstrumente, die damals namentlich concertirend verwendet wurden, bringen Namen von gutem Klang: Flöte — J. B. Wendling, Papendick, Gehring; Klarinette — Anton und Johann Stadler; Oboe — Colombazzo, Friedrich Ramm, Triebensee, Le Brun; Fagott — Jakob Griesbacher; Waldhorn — Zwirzina.[3]

Die Oratorien und Cantaten der Tonkünstler-Societät sind noch durch einige vereinzelte nicht unwichtige Aufführungen an verschiedenen Orten zu ergänzen. Es sind hier zu nennen: „Der Tod Jesu“, Oratorium von Graun, erste Aufführung in Wien, 1784 am Charfreitage 9. April im protestantischen Bethause in der Dorotheergasse.[1] Das Wienerblättchen nennt uns

2 Mozart schreibt 1783 dem Vater, Marchand „solle sich recht auf das staccato begeben, denn nur in diesem können die Wiener den La Motte nicht vergessen“.

3 Näheres über den Verein siehe bei Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien 1869. S. 14 ff. — Pohl, Denkschrift bei Gelegenheit der Säcularfeier 1871.

1 Vordem Kloster der Klarisserinnen oder Königskloster, den Protestanten 1783 eingeräumt und am 30. Nov. eröffnet.

als Solisten die Mitglieder der Oper, die Cavalieri und Teyber, Tenorist Adamberger und Bassist Hofmann. Dasselbe Oratorium wurde (nach Zinzendorf's Tagebuch) im J. 1787, ebenfalls am Charfreitag, 6. April in den Nachmittagsstunden vor und nach der Predigt von 3 bis 6 Uhr wiederholt. Außerdem brachte es Stadler d. Ä. in seiner Akademie im National-Hoftheater 1785, 17. März zur Aufführung. — *La Passione di nostro Signor Gesu Christo*, Oratorium, Poesie von Metastasio, Musik von Giov. Paisiello, im Nat.-Hoftheater 1784 am Pfingstsonntag 30. Mai (Zdf.). — Klopstock's „Morgengesang am Schöpfungstage", Cantate von C. Ph. Emanuel Bach, im Nat.-Hoftheater in der Fastenzeit 1785.[2] — Zum Benefice der italiänischen Sängerin Signora Morelli: *Il convito di Baldassare*, musikalisches Oratorium in 2 Akten mit Chören und Theaterverzierungen,[3] Worte von J. B. de Lorenzi, Musik von verschiedenen Meistern, im Nat.-Hoftheater 1788, Febr. 3mal aufgeführt. — „Acis und Galathea", Pastorale von Händel, mit vermehrter Instrumentation von Mozart, von ihm selbst zu seinem Benefice gegeben im Nov. 1788 im Saale des Hoftraiteurs Jahn.[4] Die Solopartien sangen die Cavalieri, Tenorist Adamberger und Bassist Gsur. — Daß der musikliebende Adel auch hier nicht zurückblieb, werden wir später erfahren.

Den Oratorien-Aufführungen reihen sich die Musikalischen Akademien[1] an. Die früher erwähnten (I. S. 91) regelmäßi-

---

2 Wienerblättchen 1785. 7. April. Der Clavierauszug, von Bach selbst arrangirt erschien damals bei Artaria.

3 Costümes, Dekorationen, also in Action, wie einige der Händel'schen Oratorien. Zinzendorf schreibt: »*Les habillemens avoit du luxe et les decorations pas mal*.

4 Himmelpfortgasse Nr. 965, neu Nr. 6. Es ist die erste vorfindliche Ankündigung einer Akademie in diesem Saale, der anfangs mehr für Bälle benutzt wurde (vergl. I. 105. Anm. 42). Eine Notiz der Allg. Mus. Ztg. (1804, S. 470) beschreibt den Saal als nicht hoch genug und zu schmal und höchstens 400 Zuhörer fassend (was auch zutrifft). Das Haus gehörte Jahn von 1796 bis 1812 und ist gegenwärtig (1880) im Besitz der ersten ungar. allg. Assecuranz-Gesellschaft, die den Saal sammt Nebengemächern für ihre Bureaux einrichtet.

1 Ausführliches siehe Hanslick, Gesch. d. Concertw. in Wien, wo auch über die aufgetretenen Künstler die nöthigen biogr. Notizen gegeben sind.

gen Akademien im Theater nächst der Burg gingen in den 70er Jahren ein. Etwa die letzten die stattfanden, wurden im April 1776 vom abgedankten Orchester der Oper zu eigenem Vortheil veranstaltet. Noch werden wohl einige Akademien auch im priv. Schauspielhause nächst dem Kärnthnerthore namhaft gemacht, z. B. 1774 der Virtuose und Componist Stamitz der Jüngere, der zum erstenmale sich auf der *Viole d'amour* hören ließ; der Violinspieler Janisch, Cellist Reicha in 1778, doch zogen es die Virtuosen vor, lieber in den Zwischenakten der Schauspiele aufzutreten, so der berühmte Contrabaß-Virtuose J. Kämpfer aus Ungarn, die Harfenspielerin Mme Varenne (1780 u. 81). Nun aber finden wir fast durchwegs nur selbstständige Akademiegeber mit steter Zuziehung eines Orchesters. Wien war in dieser Zeit der bevorzugte Sammelplatz für Künstler und so begegnen wir nach jeder Richtung bedeutenden Namen, deren Nennung selbst bei mäßiger Auswahl zur Genüge beweist, wie reich das Wiener Musikleben damals bestellt war. Als Lokale der Aufführung dienten die beiden Theater der innern Stadt, der uns bekannte Saal „Zur Mehlgrube" am Neu-Markt (I. 105, Anm. 53), das Casino im Trattnerhof am Graben [1a] und der Saal des Hoftraiteurs Jahn in der Himmelpfortgasse, der jedoch vorerst, wie früher erwähnt, mehr für Bälle benutzt wurde.

Unter den Sängerinnen mit eigenen Akademien finden wir gleich anfangs drei berühmte Namen: Mara, Banti und Todi. Gertrude Elisabeth Mara, geb. Schmähling, preuß. Kammersängerin, die sich vordem, kaum 8 Jahre alt, als Violinspielerin in Wien hören ließ: B.-Th.[2] 1780, 22. Sept. Sie sang Arien von Pugnani und Naumann; ihr Mann, Johann Mara, von dem sie sich später trennte, spielte ein Celloconcert seiner Composition.[3] (Programmzettel.) — Brigida Giorgi-Banti, Toch-

---

1a Außer den Concerten für die Abonnenten des Casino und den später erwähnten Akademien gab es dort auch regelmäßige Concerte gegen Erlagsgeld. Entrée ohne Unterschied 1 fl. (Wienerblättchen 1785).

2 Es werden in diesem Abschnitte die folgenden Abkürznugen genügen: **B.-Th** = Burgtheater (damals National-Hoftheater), **K.-Th** = Kärnthuerthor-Theater (damals Schauspielhaus nächst dem Kärnthnerthor).

3 Siehe Hanslick, Gesch. d. Concertw. in Wien. S. 103. Ausführliches über ihren langjährigen Aufenthalt in England, siehe Pohl, Haydn in London, S. 339 bis 347. — Die Sängerin sagt in ihrer Selbstbiographie, mitgetheilt

ter eines armen venetianischen Gondelier (Giorgi),[4] mit dem Tänzer Banti vermählt: K.-Th. 1781, 86 und zweimal in 87. In ihrer vorletzten Akademie (2. Juni) spielte der Franzose Fayard, in Diensten des Königs von Preußen, ein Violaconcert und sang der Sopranist Pietro Sartorini. (Programmz.) — Maria Franziska Todi, berühmte Mezzo-Sopranistin, die durch ausdrucksvollen Vortrag imponirte: Mehlgrube, 1781, 28. Dec. und 1782, 3. März.[5] — Aloysia Lange, Mozart's erste Liebe, nun an den Hofschauspieler Lange vermählt und damals beim deutschen Singspiel angestellt: B.-Th. 1783. Sie sang nebst einem neuen Rondo von Mozart die von ihm 1778 in Mannheim für sie componirte Arie »*Non sò d'onde viene*«. („Welche Erinnerungen mögen da in ihm wach geworden sein!" schreibt O. Jahn.)[6] — Madame Nicolosi, „unter dem Namen Cesarini berühmt": B.-Th. 1783. Sie führte eine Cantate „Angelika und Medor" zu 4 Stimmen auf „von völlig neuem Geschmack und noch niemals vernommen", Musik von Minico und Cimarosa. (W. Ztg.) — Anna Selina Storace von der italienischen Oper in Wien, für die Mozart die Rolle der Susanne und eine Scena mit Rondo (K. 505) schrieb: B.-Th. 1784 und 85;[7] K.-Th. 1787. In der ersten Akademie (18. März), dessen Programm uns das Wienerblättchen mittheilt, wurde von Sardi ein Concert auf dem

---

von Riesemann (Allg. mus. Ztg. 1875), sie wäre im Frühjahr 1781 nach Wien gekommen. Gleich darauf heißt es: „Ich hatte auch nachher die Gnade, mich der Kayserin Mutter zu Füßen zu legen". Der Todestag der Kaiserin (29. Nov. 1780) und das Datum des Concertes berichtigen den Irrthum.

4 Diese ebenfalls berühmte Sängerin, für die Haydn in London eine Arie schrieb, hatte ein wechselvolles Leben. In einem Pariser Kaffeehause „entdeckt", endete sie ihr ruhmvolles Leben, kaum 50 Jahre alt, im Arbeitshause zu Bologna. Über ihren Londoner Aufenthalt siehe Pohl, Haydn in London, S. 250 f. Zinzendorf schreibt 1781: *Voix très agréable*; 1786: *la Giorgi B. chanta comme les anges.*

5 Zinzendorf hörte sie bei Me. d'Oexenhausen »*elle chanta extremement bien*«. Todi und Mara trafen sich bald darauf in Paris, wo der Meinungsstreit über Beider Werth das bekannte artige Wortspiel veranlaßte.

6 Das ausführliche Programm theilt Jahn mit (Mozart Bd. I. S. 724). Gluck wohnte dem Concert bei. „Er konnte die Sinfonie und die Arie nicht genug loben und lud uns auf künftigen Sonntag alle zum Speisen ein". (Mozart an den Vater, 12. März.)

7 Das Wienerblättchen, 1785, sagt wörtlich: Morgen (20. März) wird Me. Storace im k. k. Nat.-Hoftheater ein großes Concert mit Beyfall geben.

Forte-Piano vorgetragen. Ferner spielte John Abraham Fisher ein Violinconcert und führte 3 Symphonien auf, sämmtlich eigene Compositionen. Storace hatte diesen excentrischen Irländer in Wien geheirathet, trennte sich aber sehr bald von ihm; überdies fand es Fisher für gerathen, Wien zu verlassen, nachdem ihm der Kaiser wohlmeinend eine Luftveränderung angerathen hatte. In ihrer Abschieds-Akademie (23. Febr.) sang Storace eine Arie von Anfossi (nicht von Bach, wie die Wiener Zeitung angiebt) mit unterlegtem deutschem Text: „Schwer drückt es meine Seele, dich Kaiserstadt zu lassen".[8] — Luigia Laschi, verehel. Monbelli, von der italienischen Oper: B.-Th. 1785. — Von den Sängerinnen des deutschen Singspiels gaben noch Akademien Therese Teyber (1783) und das Geschwisterpaar Elisabeth und Franziska Distler (1788); in letzterer spielte der oft gerühmte und schon erwähnte Violinist (Jos.) Zistler, Kammermusikus des Fürsten Grassalkovics. (Die Cavalieri sang oft, aber nur in den Akademien Anderer.) — Sehr schwach sind die Sänger vertreten. Ludwig Fischer, ausgezeichneter Bassist vom deutschen Singspiel, Mozart's Osmin: B.-Th. 1784, Stadtth. 1787. In letzterer Akademie (21. März) sang er die von Mozart für ihn componirte Arie *Non sò d'onde viene* (K. 512) und die populäre Romanze „Zu Steffen sprach im Traume"[9] aus Umlauff's Singspiel „das Irrlicht". (Programmz.) — Peter Tarnoli, Tenorist, Kammersänger des Kurfürsten von Pfalzbaiern: Mehlgrube, 1786. Es sang auch seine zwölfjährige Tochter Katharina, die vordem sich in Frankfurt, Weimar, Leipzig und Dresden hören ließ. — Sgr. Concialini, Sopranist des Königs von Preußen: K.-Th. 1787.

Von Akademien, ausschließlich oder vorzugsweise mit Vokalmusik, sind noch zu nennen: Georg Benda, herzogl. goth. Kapellmeister: B.-Th. 1779, 14. März. Er führte Stücke auf aus seinen Opern „Romeo und Julie" und „Georg Walder"; sein Sohn Friedrich Ludwig wirkte als Sänger mit. Privatim ließ

---

8 Zinzendorf schreibt: *Le Duo de la Cosa rara fut repété trois fois; son compliment allemand tiré des Equivoci fesoit un joli air.* Wie sehr die muntere Sängerin von Zinzendorf gelobt wurde, sahen wir bei der Oper.

9 Clavier-Variationen darüber waren lange unter Mozart's Namen verbreitet, bis endlich der wahre Componist, Anton Eberl, sich zeigte. (Köchel, Chronol. Verz. d. Werke Mozart's S. 530, Nr. 288.)

er sich auch als Violinspieler hören. Er besuchte Wien in Begleitung seiner Frau Felicitas Agnesia, geb. Rietz, einer vortrefflichen Sängerin.[10] — Max Willmann, Cellist aus Bonn[11]: B.-Th. 1785. Er führte am Namenstage Haydn's (19. März) dessen „hier noch nicht gegebene Oper" *L'Isola disabitata* als Akademie auf.[12] — Kapellmeister Vincenz Martin: K.-Th. 1787. Es kamen von seiner Composition zur Aufführung eine Cantate für drei Frauenstimmen und Stücke seiner damals so beliebten Oper *Una cosa rara*. (Concertz.)

Die Geige, diese Heerführerin der Instrumente, bringt uns u. A. mit folgenden Virtuosen in ihren eigenen Akademien zusammen: Carl Michael Ritter von Esser, erster Violinist der Kapelle zu Kassel: B.-Th. 1780, 2mal; Mehlgrube, 2mal. Er spielte Concerte seiner Composition auf der Violine und der Viole d'amour, auch „ein Solo auf der gesponnenen G-Saite allein, ohne die andern Saiten zu berühren".[12a] (W. Ztg. October und November.) — Regina Strinasacchi aus Mantua: B.-Th. 1784 2mal. Das erstemal hörte sie Zinzendorf (*Elle joua du violon en perfection*). Für das junge und muntere Mädchen schrieb Mozart zu ihrem zweiten Auftreten (29. April) eigens eine Sonate (K. 454) und spielte den Clavierpart selbst und rühmt sie dem Vater (Brief dat. 24. Apr.) „als eine sehr gute Violinspielerin; sie hat sehr viel Geschmack und Empfindung in ihrem

10 Sie trennte sich bald von ihm und trat 1797 in Reval mit ihrem fünften Manne auf. Gluck hörte sie in Wien in einer Gesellschaft singen und erklärte „ihre Methode bezeuge daß sie aus der Schule des berühmten Stephanie sei, der sie viele Ehre mache. So müsse man singen wenn man die alte wahre Art des guten und natürlichen Gesanges hören lassen wolle". (Cramer's Magazin d. M. 1783, S. 354. Hanslick, Gesch. d. W. Concertw. S. 109). Als man der Sängerin bei einer andern Gelegenheit Haydn vorstellte, flog sie ihm plötzlich um den Hals und rief überlaut: Ach mein Haydn! sind Sie es . . .

11 Max und seine Frau, geb. Tribolet, wurden 1794 von Schikaneder engagirt. (Thayer, Beethoven, Bd. II. S. 58.)

12 Das Wienerblättchen sagt weiter: „die einzige (!) Oper die dieser beliebte Kompositor nach einem italiänischen Text in Musik gesetzt. Wahre Musikliebhaber bedürfen keiner Einladung, um an diesem Tage sich zahlreich einzufinden".

12a Daß dieser seinerzeit vielgepriesene „Chevalier" sich auch „mit dem Munde künstlich pfeiffend auf eine besondere geschickte Art" hören ließ, macht seinen Künstlerruhm doch etwas bedenklich.

Spiel".[13] — Felix Yaniewicz, aus Wilna gebürtig: B.-Th. 1785, 25. Febr. (Wienerblättchen.) — Der damals elfjährige Heinrich Marchand aus Mannheim: B.-Th. 1785. Die Akademie war am 2. März (Wienerbl.), also zu einer Zeit, wo Leopold Mozart, der auf Besuch in Wien weilte, Gelegenheit hatte, sich an dem glänzenden Auftreten seines Schülers, der sich später mehr dem Clavier zuwandte, zu erfreuen. — Giovanni Mane Giornovichi (Jarnowick), geb. zu Palermo (oder, nach Gyrowetz, auf einem Schiffe in den Gewässern von Ragusa): K.-Th. 1786. Dieser Lieblingsschüler Lolli's besuchte Wien auf der Durchreise von Petersburg nach Paris. Sein reizbares Temperament trieb ihn von Ort zu Ort; er starb beim Billardspiel 1804 in Petersburg. Seine Concerte (sagt Kelly, der ihn mit La Motte vergleicht) schlossen meistens mit einem variirten russischen Thema, während Yaniewicz ein polnisches wählte. Beide spielten in London in den Benefice-Concerten Haydn's.[14] — Klara Lausch: K.-Th. 1787. Diese Violinspielerin (vielleicht aus der Familie des Wiener Musikalienhändlers Lausch), obwohl nirgends erwähnt, war dennoch im Stande, in ihrer Akademie sich mit einem Concert von Dautrice und „dem beliebten Violinconcert von Giornovichi, welches er vor einem Jahre mit so vielem Beifall gespielt hat", hören zu lassen. (Programmz.) — Franz Jos. Clement, der achtjährige „Wunderknabe", ein Wiener Kind: Trattner's Casino 1788, 11. Apr., und B.-Th. zweimal 1789. Nach der Wiener Zeitung (30. April) trat er in seiner ersten Akademie „unter Anführung seines Vaters" auf, begleitete seine Mutter, die eine Concertarie von Anfossi sang, auf der Violine und spielte „ein starkes Concert" von Anton Stamitz. Dieselbe Zeitung (1789, Nr. 38) feierte ihn mit einem Gedicht.

---

13 Während ihres Aufenthaltes in dem heiteren Wien scheint sie auch Haydn's, ihrem Wesen so recht zusagende Musik schätzen gelernt zu haben, denn wir lesen daß sie in Ludwigslust bei Hofe und bei der Frau von Ranzow dessen Quartette mit der ihr eigenen Naivität und Laune spielte und sich auch in Hamburg „mit einem vortrefflichen Solo von Haydn durch ihr zartes und ausdrucksvolles Spiel viel Lob erwarb". (Cramer's Mag. Bd. II. S. 353 und 346.)

14 Über seinen Aufenthalt in London siehe Pohl, Haydn in London, S. 34 f. Zinzendorf schreibt 22. März: *il joua un concert de violon avec beaucoup de grace et de douceur.*

Er trat von hier aus seine erste große Kunstreise an, die einem Triumphzuge glich und ihn auch nach London führte, wo er bereits mit einem Concerte und einer Symphonie eigener Composition hervortrat und auch im Quartett spielte.[15]

Das Violoncell sehen wir durch wenige aber geachtete Namen vertreten. Ignaz Küffel: K.-Th. 1782; Francesco Zappa aus Mailand: Mehlgrube 1782; Jos. Weigl (gleich Küffel uns aus Esterház bekannt) vom Orchester der ital. Oper: B.-Th. 1785. — Max Willmann mit seinen zwei Schwestern[16]: K.-Th. 1787, 17. März. Der Bruder spielte ein Celloconcert; die ältere Schwester (Marianne) spielte ein Concert von Mozart, von dem sie einigen Unterricht genossen hatte. (Es war dies das einzigemal, daß in Wien in den 80er Jahren und weiter hinaus eines seiner Concerte von fremder Hand gespielt wurde.) Die jüngere (Magdalena, eine Schülerin Righini's), die im Dec. 1786 im deutschen Singspiel zum erstenmal aufgetreten war, sang Arien von Cherubini und Martin. Zwei Damen unterstützten die Geschwister durch ihre Mitwirkung; die eine spielte ein Concert auf „einer ganz neu verbesserten Leyer", die andere sang ein polnisches Rondo.

Die Blasinstrumente, die heutzutage in Concerten nur noch selten als Soloinstrument verwendet werden, spielten in jener Zeit, wo sie obendrein im Clavier keinen verdrängenden Nebenbuhler zur Seite hatten, eine um so größere Rolle. Für die Klarinette sehen wir Anton Stadler d. Ä., für den Mozart sein reizendes Quintett (K. 581) schrieb: B.-Th. 1784 und 88. In der ersten Akademie (23. März) wurde nach Angabe des Wienerblättchen „eine große blasende Musik von ganz besonderer Art von der Composition des Herrn Mozart gegeben" (etwa eine der in Wien componirten Serenaden, K. 375, 388). In der zweiten Akademie (20. Febr.) kam die Cantate „Ariadne auf Naxos" von Reichardt zur Aufführung und spielte Stadler ein

---

15 Über seinen dortigen Aufenthalt siehe Pohl, Haydn in London, S. 38. Sein nicht uninteressantes Reise-Album, im Besitz der kais. Hofbibliothek, ist besprochen in den Signalen, Leipzig 1868, Nr. 52. Bekanntlich war er der Erste, der Beethoven's Violinconcert im J. 1806, 23. Dez. öffentlich vortrug. (Nottebohm, Them. Verz. der im Druck ersch. Werke Beethoven's, S. 58.)

16 Der Programm-Zettel sagt: Zum Vortheile dreier Geschwister Namens Willmann. Über Magdalena siehe Thayer, Beethoven Bd. I. S. 185,

Concert auf der Baß-Klarinett, „einer neuen Erfindung und Verfertigung des Hofinstrumentenmachers Theodor Loz". (Das Instrument war in der Tiefe um zwei Töne vermehrt.) — Die Oboe bringt vier Namen, von denen wir den ersten in Esterház trafen, die andern aber weithin berühmt waren. Vittorino Colombazzo: B.-Th. 1784; K.-Th. 1787. In letzterer Akademie wurde eine Cantate „Debora" aufgeführt; Colombazzo spielte ein Concert und die obligate Oboe zu einer Arie, sämmtliche Compositionen von Kirzinger, in Diensten des Fürsten Thurn und Taxis. (Programmz.) — Ludwig August Le Brun und seine Frau, geb. Danzi: B.-Th. 1785 dreimal.[17] — Friedrich Ramm: K.-Th. 1787. — Joh. Christian Fischer, gleich Ramm von Mozart oft erwähnt: K.-Th. 1787. Er spielte zwei Concerte eigener Composition, eine französische Ariette mit Variationen (über Marlborough, sagt Zinzendorf) und auf Verlangen Variationen über seinen Menuet, der schon 1766 Furore machte, den auch Mozart für Clavier variirte (K. 179) und mit Vorliebe in seinen früheren Concerten spielte.[18] — Auch mit ausgezeichneten Waldhornisten bringen uns zwei Akademien zusammen. Karl Türrschmidt und Joh. Palsa: K.-Th. 1782; Ignaz und Anton Boeck: K.-Th. 1787. Die beiden Letzteren bliesen ein Doppelconcert von Rosetti, „wobei im Adagio doppelte Töne auf Einem Waldhorn zu hören sind". (Programmz.) — Die Harfe ist nur durch Josepha Müllner, später verehel. Gollenhofer und „Hof-Harfenmeisterin", repräsentirt: B.-Th. 1782, 84 und 88. Bei ihrem ersten Auftreten zählte sie erst 15 Sommer. Ihr zweites Auftreten begleitete sie mit der Bitte an das Publikum, „ihr stille Aufmerksamkeit gönnen zu wollen, um desto sicherer urtheilen zu können, welchen Grad von Vollkommenheit ihrer Kunst sie seither erreicht habe". (Wienerblättchen.) Beim dritten

---

17 Zinzendorf, 23. Febr.: *au concert entendre Le Brun du hautbois parfaitement bien et sa femme chanter assez mal.* Dagegen findet sich ein sehr günstiges Urtheil über die Sängerin bei Jahn, Mozart, I. 381.

18 Mozart hatte ihn 1766 in Holland gehört und er machte damals auf den Knaben wie auf alle Welt einen sehr günstigen Eindruck Ganz anders war es jetzt als er ihn in Wien hörte. Das Bild das er dem Vater (Brief, 4. April) von Fischer als Componist und Virtuose entwirft, war nichts weniger als schmeichelhaft. Fischer lebte seit 1768 bis zu seinem Tode (1800) in London. Über sein Leben in England siehe Pohl, Haydn in London, S. 331—35.

Auftreten spielte sie ein Concert von Schenk und phantasierte auf der Pedalharfe. (Programmz.)[19]

Stiefmütterlich sah es mit dem Clavier aus.[20] Neben Mozart gaben nur drei Einheimische eigene Akademien. B. Kozeluch, der vortreffliche und gesuchte Lehrer, wie auch Steffan und Summer scheinen nie öffentlich gespielt zu haben. Des ersteren Schülerin, die blinde Therese Paradies, spielte nur in zwei Akademien der Tonkünstler-Societät, beidemal Concerte ihres Lehrers. Von den auswärtigen Künstlern beabsichtigte wohl Clementi im Frühjahr 1782 eine Akademie zu geben, ließ aber davon ab, nachdem ihm Mozart zuvorgekommen war; bleiben somit nur noch die zwei früher genannten, Sardi[21] und Marianne Willmann. Eigene Akademien aber gaben Eberl, die Aurnhammer und der junge Scheidl. Anton Eberl, damals 18 Jahre alt: B.-Th. 1784 und 85. Nach der Versicherung des Wienerblättchen (1784) war es ihm darum zu thun, „in seiner Akademie Rechenschaft von dem Fortschritt seiner Kunst auf dem Forte-Piano zu geben". (Er muß also schon vordem irgendwo gespielt haben, worüber der Nachweis fehlt.) Er begleitete bekanntlich die Wittwe Mozart auf ihrer Kunstreise im J. 1796 als ausübender Künstler. — Josepha Aurnhammer: B.-Th. 1785. (Wienerbl.) Auch sie war eine Schülerin von Kozeluch, suchte aber auch von Mozart zu profitiren. Er nennt das „dicke Fräulein" zwar „ein Scheusal", gesteht aber, daß sie „zum Entzücken spielt, nur geht ihr der wahre feine singende Geschmack im Cantabile ab, sie verzupft alles". (Brief an den Vater 1781, 27. Juni.) Mozart widmete ihr sogar 6 Sonaten, die ersten

19 Weiteres siehe Hanslick, Gesch. d. Concertw. in Wien, S. 131, Anm. 1.

20 Über das Clavierspiel in Wien zu jener Zeit siehe Hanslick, Gesch. d. Concertw. in Wien S. 120 ff.

21 Nicht zu verwechseln mit dem damals ebenfalls in Wien anwesenden Operncomponisten Giuseppe Sarti. Das Programm, wie es das Wienerblättchen mittheilt, unterscheidet auch sehr wohl: Arie, Musik von dem berühmten Kapellmeister Sarbi (hier ist der Druckfehler evident). Rondo für Gesang von Herrn Sardi (wie auch beim Clavierconcert). Etwaige Zweifel löst die Thatsache daß dann bei Artaria im Stich 3 Clavierstücke mit obligater Violine von Giuseppe Sardi erschienen: *1. Variazioni dell opera La Grotta di Trofonio. 2. Sonata, op. II. 3. Giulio Sabino ed Epponina. Sonata caratteristica, camposta dal Sig. Giuseppe Sardi. Maestro di Cembalo. opera Ima.*

Werke, die Artaria 1781 von ihm verlegte (als op. 2). In 1788 spielte sie in der Akademie der Tonkünstler-Societät. — Cäsar Scheidl, ein elfjähriger Knabe: K.-Th. 1787 und 88. In beiden Akademien spielte er ein Concert seines Lehrers Preindl und phantasierte dann „ganz allein auf dem Forte-Piano". In der ersten Akademie spielte der ausgezeichnete Virtuose Johann Sperger ein Concert eigener Composition auf dem Contrabaß. Im December 1786 spielte Scheidl in der Akademie der Tonkünstler-Societät.

So stehen wir nun vor Mozart, der in Wien seine 17 letzten Clavierconcerte schrieb und durch ihren Gehalt und Vortrag, sowie durch sein freies Phantasiren (eine damals für Wien neue Erscheinung) Kenner und Laien entzückte. Sein erstes öffentliches Auftreten als Clavierspieler war in der Akademie der Tonkünstler-Societät 1781, 3. April — zugleich das erstemal überhaupt, daß in Wien ein Clavierconcert öffentlich gespielt wurde.[22] In 1782, 3. März war seine erste eigene Akademie; 1783 gab er zwei Akademien im B.-Th. (das Programm des ersten Abend, 22. März, theilt Jahn nach Mozart's Brief vom 29. März in Bd. I. S. 724 mit). In 1784 trat er am häufigsten auf, denn außer 6 Subscriptions-Abenden im Casino (wovon 3 auf die Unternehmung des Clavierspielers Richter aus Holland fielen, dem die Noblesse nur unter der Bedingung zusagen wollte, daß Mozart spielen würde) und einem Abend im Theater,[23] spielte er (wie er dem Vater am 20. März schreibt) vom 26. Febr. bis 3. April 5mal bei dem russischen Gesandten Fürsten Gallizin und 9mal bei Graf Johann Esterhazy, im Ganzen also 22mal. 1785 gab er 3 Akademien im Saale zur

---

22 Mozart war damals noch „in wirklichen Diensten des Erzbischofs von Salzburg". Mozart spielte noch zweimal (1783 und 85) in diesen Akademien.

23 Das Programm der am 1. April gegebenen Akademie giebt das Wienerblättchen: 1. Große Symphonie mit Trompeten und Pauken. 2. Arie, ges. von Adamberger. 3. Wird Hr. Kapellm. Mozart ein ganz neues Concert auf dem Forte Piano spielen. 4. Eine ganz neue große Symphonie. 5. Arie, ges. von Mlle. Cavalieri. 6. Wird Hr. Kapellm. Mozart ein ganz neues großes Quintett spielen. 7. Arie, ges. von Marchesi d. ä. [nicht der berühmte]. 8. Wird Hr. Kapellm. Mozart ganz allein auf dem Forte Piano phantasieren. 9. Zum Beschluß eine Symphonie [Wohl nur das Finale der vorgehenden?] Außer den den 3 Arien ist alles von der Composition des Hr. Kap. Mozart. [Das Quintett war das mit Blasinstrumenten, Es-dur (K. 452)].

Mehlgrube[24] (der ersten, am 11. Febr., wohnte der in Wien anwesende Vater bei); in 1786 folgten noch 3 in der Fasten und 4 im Advent im Casino, alle im Subscriptionswege.[25]

Außerdem spielte Mozart im Verlauf dieser Jahre noch in vielen Häusern des hohen Adels; so z. B. (außer den genannten) beim Fürsten Kaunitz, Grafen Zichy, Baron van Swieten ꝛc.; ferner in den Akademien der Sängerinnen Lange, Therese Teyber, Luigia Laschi und (wie oben erwähnt) der Violinspielerin Strinasacchi.[26]

Die Subscriptions-Akademien im Advent 1786 waren die letzten, die Mozart veranstaltete. Wohl mag er noch in hohen Kreisen öfters gespielt haben (Zinzendorf hörte ihn z. B. am 10. Febr. 1788 beim venetianischen Gesandten), doch öffentlich scheint er (eine einzige, weiter unten erwähnte Ausnahme abgerechnet) nicht einmal in Akademien Anderer aufgetreten zu sein. Jahn meint zwar (Mozart I. 731), der Umstand, daß Mozart im J. 1788 die 3 großen Symphonien componirte, lasse vermuthen, daß sie für weitere Akademien bestimmt gewesen seien, doch fehlt darüber jeder Anhaltspunkt. Diese seine Haupt-Einnahmequelle war offenbar versiegt und veranlaßte, wie auch Jahn bemerkt, zunächst seine beiden Reisen nach Deutschland. Es kam eben so wie es der besorgte Vater auch hier vorausgesagt hatte, indem er ihn bei Begründung des eigenen Hausstandes in 1781 vor dem Wankelmuth des Publicums warnte, worauf ihm der Sohn (Brief, 2. Juni) damit zu beruhigen suchte, daß sein Fach in Wien zu beliebt sei, „als daß ich mich nicht souteniren sollte. Hier ist doch gewiß das Clavierland! — und dann — lassen wir es zu, so wäre der Fall erst in etlichen Jahren, eher gewiß nicht, unterdessen hat man sich Ehre und Geld gemacht.“ — Die „etlichen Jahre“ waren bereits um. Ehre hatte er eingeheimst,

24 In einer dieser Akademien führte Mozart eine Symphonie auf von dem damals jungen noch unbekannten Gyrowetz und führte ihn selbst dem Publikum vor (Biogr. d. A. Gyrowetz, S. 11).

25 Seine Subscribenten zählten zu der erlesensten Gesellschaft Wiens, höchste Adel, Gesandte, hohe Staatsbeamte und Gelehrte. Eine Liste derselben vom J. 1784 theilt Jahn mit (Mozart, I. 725. Anm. 51; siehe auch Nohl, Mozartbriefe, Ausgabe I. Nr. 331).

26 Ausführliches über Mozarts Auftreten als Clavierspieler, siehe Jahn, Mozart I. 723 ff.; Hanslick, Gesch. d. Concertw. in Wien, S. 122.

auch die Einnahme reichte soweit, um ihn wenigstens über'm Wasser zu halten. Daß aber in Wirklichkeit den höheren Kreisen das frühere warme Interesse für Mozart als ausübenden Künstler abhanden gekommen war, bezeugt zur Genüge eine Stelle in den, erst in jüngster Zeit veröffentlichten Briefen Mozart's.[27] Abermals durch die Krankheit seiner Frau in drückendste Noth versetzt, schreibt er am 12. Juli 1789 an Puchberg, seinem Freunde und Ordensbruder und unermüdlichen Helfer in der Noth, daß er trotz seiner „elenden" Lage sich entschlossen habe, Subscriptions-Akademien bei sich zu geben; „ich habe 14 Tage eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Name Swieten!" Es war allerdings im Monat Juli, ein zu allen Zeiten wenig einladender Zeitpunkt für Concerte.

Aber, wie oben gesagt, Wien sollte ihn doch noch einmal öffentlich hören. Er hatte im Januar 1791 sein letztes Clavierconcert (K. 595) geschrieben, „das wohl gewiß für ein Fastenconcert bestimmt war", sagt Jahn (I. 731). Dies war zwar nicht der Fall, doch folgte Mozart der Einladung des Klarinettisten Joseph Bähr (recte Beer), in dessen Akademie im Jahn'schen Saale am 4. März mitzuwirken. Nach der Wiener Zeitung (12. März) bestand das Publicum „mehrentheils aus Kennern" (der Klarinette), bei denen sich der berühmte kais. russische Kammermusikus „allen Beyfall erwarb". Was Mozart betrifft, so „spielte er ein Concert auf dem Forte-Piano (vielleicht das erwähnte) und jedermann bewunderte seine Kunst sowohl in der Composition als Execution, wobey auch Me. Lange durch etwelche Arien das Spiel vervollkommnete". Somit erschien Mozart an diesem Tage zum letztenmale vor einem Publicum, daß ihm einst begeistert zugejubelt hatte und ihm jetzt, nach Verlauf von vollen vier Jahren, wenigstens die Anerkennung nicht versagte.

Gedenken wir zum Schlusse noch der, im Verlauf sämmtlicher Akademien aufgeführten Symphonien. Als Componisten sind genannt: Riegl, Kozeluch, Dittersdorf, J. A.

---

27 Mozartiana. Von Mozart herrührende und ihn betreffende, zum großen Theil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke. Nach aufgefundenen Handschriften herausg. von G. Nottebohm. Breitkopf und Härtel, 1880. (Die erwähnte Stelle steht S. 13.)

Fisher, Pleyel, Eybler, A. Wranitzky, Winter. Mozart ist einigemal, Haydn aber am häufigsten vertreten.

Mit der Einführung von Dilettanten- oder Liebhaberconcerten betrat das Musikleben in Wien einen neuen Weg, der schließlich zur Gründung unserer modernen musikalischen Gesellschaften führte.[1] Philipp Jacques Martin aus Regensburg[2] war der erste Unternehmer dieser Art in Wien. Er kündigte seine großen Dilettanten-Concerte für den Winter 1781/82 an; sie fanden jeden Freitag Abends im Saale „zur Mehlgrube" statt. Das Orchester bestand, mit Ausschluß der Blasinstrumente, nur aus Liebhabern. Für den Sommer 1782 hatte Martin vom Kaiser Joseph die Erlaubniß erwirkt, zwölf Concerte im kais. Augarten und vier große Serenaden auf den Plätzen der inneren Stadt abhalten zu dürfen. Die Concerte im Augarten[3] fanden an Sonntagen Nachmittags im Saale des mittleren Gartengebäudes statt. Vor und nach dem Concert promenirten die Besucher in den weitläufigen Anlagen des schönen Parks. Martin war vorsichtig genug, sich mit Mozart zu verbinden, der im ersten Concerte, 26. Mai, mit der Auernhammer sein Concert in Es-dur für zwei Claviere (K. 365) spielte und eine seiner Symphonien aufführte. Unter den Zuhörern befanden sich Erzherzog Maximilian, die Gräfinnen Thun und Wallerstein und Baron van Swieten.[4] Ob Mozart weiterhin noch auftrat,

---

1 Ausführliches über jene Dilettanten-Concerte siehe Hanslick, Geschichte des Wiener Concertwesens S. 69 f, O. Jahn, Mozart, Bd. I., S. 722; Nohl, Mozart's Briefe, Mai 1782; Fr. Nicolai Reise, IV, S. 552 f.

2 Über Martin siehe Mozart's Briefe, 29. Mai 1782.

3 Kaiser Joseph ließ diesen, von seinem Großonkel Joseph I. angelegten Park neu herrichten und baute für sich ein einfaches Häuschen, das Kaiser- oder Josephstöckl genannt. Am 30. April 1775 gab er bekanntlich den Park, nun Augarten genannt, dem Publikum frei. Nach dem Wiener Blättchen (1784, S. 23) wurde das Hauptgebäude beim Eingang mit 13 Tafelzimmern am 1. Mai 1784 dem schon erwähnten Trakteur aus Schönbrunn Ig. Jahn zur Bedienung des Publikums überlassen; das erstemal daß dessen Name öffentlich genannt wird. Noch 1813 veranstaltete er mit Wranitzky vom Orchester der Hofoper 6 abonnirte Morgen-Concerte im Musiksaale obigen Gebäudes. (W. Allg. mus. Ztg. 1813, Nr. 30.)

4 Mozart an seinen Vater, Brief vom 29. Mai 1782.

ist nicht nachzuweisen; Martin's Dilettanten-Concerte aber werden noch im Juni von der Wiener Zeitung (Nr. 44 und 47) angezeigt.[5] Der Augarten war zu dieser Zeit „mit einer großen Menge aller Stände angefüllt", um so mehr, da auch der Kaiser (wie die W. Z. regelmäßig berichtet) eigens von seinem Sommeraufenthalt zu Laxenburg hereinfuhr und sich unter die bunte Menge mischte und auch im Augarten speiste. Die Concerte wurden daselbst im J. 1785 fortgesetzt, aber unter der Regie angesehener Dilettanten und in die Frühstunde verlegt; den etwaigen Abgang an Auslagen bestritten die Dilettanten selbst, die Musikalien lieh der eifrige Kunstfreund Hofrath von Kees, der auch die Oberleitung führte, aus seiner reichen Musikaliensammlung. Dilettanten beiderlei Geschlechts, auch aus dem höheren Adel, verschmähten es nicht, in diesem Kreise aufzutreten; Virtuosen und Componisten sahen sich von hier aus rasch bekannt gemacht. Als Dirigenten finden wir später den Violinspieler Rudolph, dem dann Schuppanzigh folgte.

Vom Augarten wenden wir uns in den kaiserl. Belvedere-Garten, wo im J. 1785 (wie die Wiener Zeitung Nr. 64 berichtet) eine Gesellschaft angesehener Musikfreunde und Tonkünstler in den Sommermonaten bei günstiger Witterung alle Montage des Morgens eine öffentliche musikalische Akademie abhielt, zu der Jedermann Zutritt hatte. Auch Virtuosen ließen sich hören, z. B. der ausgezeichnete Violinvirtuose Mestrino, vordem in der fürstl. Esterházy'schen Kapelle, nun als Kammermusiker des Grafen Ladislaus Erdödy bezeichnet. Ferner berichtet ein Durchreisender,[6] daß daselbst im J. 1787 die deutsche Garde alle Donnerstage des Morgens um 8 Uhr Concerte gab. Der Ungenannte hörte hier die Frau eines Obersten ein Concert auf der Leier „mit vieler Fertigkeit und Delikatesse" spielen. Damals wurden auch Dittersdorf's Symphonien nach Ovid's Metamorphosen und die „neuesten sechs Symphonien von Haydn, die er für den König von Preußen componirt hatte" (d. h. die Pariser), aufgeführt.

---

5 Martin's Name erscheint erst 1791 wieder, wo er als *Directeur des concerts d'amateurs* große musikalische Akademien im Augarten, Prater und Am Hof (Platz der inneren Stadt) in ziemlich kläglicher Weise in der Wiener Zeitung (Nr. 45, Anhang) ankündigte.

6 Cramer's Magazin für Musik, 1789, S. 51.

Auch über musikalische Morgen-Unterhaltungen von Dilettanten im Saale des Liechtenstein'schen Sommer-Palais in der Vorstadt Rossau wird berichtet. Die Einlaßkarten dazu waren unentgeldlich und die Unkosten bestritten die Ausübenden. Diese Unterhaltungen wurden im Winter in dazu geeigneten Privathäusern an Abenden und unter denselben uneigennützigen Verhältnissen fortgesetzt.[7]

Unter den Musikliebhabern, welche in der Lage waren, Dilettanten-Concerte mit Orchester in ihrem Hause abhalten zu können, stand obenan der früher genannte Franz Bernhard Ritter von Kees (geb. 11. Nov. 1720, gest. als Geh. Rath und Vicepräsident des N. Ö. Appellationsgerichts 5. Jan. 1795 in Wien). Seine Frau war eine geschätzte Sängerin, seine Tochter Minnie, Schülerin von Preindl, spielte artig Clavier, er selber Bratsche und Violoncell; auch führte er, wie im Augarten, die Leitung des Orchesters oder überließ sie später nöthigenfalls dem Abbée del Giorgio, einem tüchtigen Geiger. Gyrowetz erzählt uns, daß die Dilettanten wöchentlich zweimal zusammenkamen. Mozart spielte seine Concerte, Giornovichj und andere Virtuosen ließen sich auf der Geige hören, außerdem wechselten Orchester- und Gesangwerke. Die Componisten fanden hier eine unschätzbare Gelegenheit, ihre Arbeiten vor auserlesener Gesellschaft aufzuführen, und was hier gefiel, konnte getrost den Weg in die Öffentlichkeit nehmen. Haydn hielt große Stücke auf Kees und war ängstlich bemüht, das Gutachten über seine neuesten Compositionen hier einzuholen. Auch der kränkliche Hof-Kapellmeister Bonno, „der alte ehrliche brave Mann" (wie ihn Mozart dem Vater schildert), mußte immer noch Lust verspürt haben, Musik bei sich zu hören. Und welche Besetzung! Mozart schreibt dem Vater ganz erregt (11. April 1781), daß dort seine Symphonie zum zweitenmale probirt wurde, daß sie „magnifique gegangen ist und allen Succeß gehabt hat. Vierzig Violinen haben gespielt, die Blasinstrumente alle doppelt, 10 Bratschen, 10 Contrabassi, 8 Violoncelli und 6 Fagotti."

---

7 Die Tonkunst während der letzten fünf Dezennien. Skizze von Jg. Edlen von Mosel.

Kleinere musikalische Aufführungen treffen wir zur Advent- und Fastenzeit bei Musikern und tonangebenden Familien, so z. B. bei Leopold Kozeluch, wo sich der Sänger Kelly, die Componisten Vanhal, Dittersdorf u. A. einfanden; bei Mozart an den Sonntag-Vormittagen, die auch von Musikliebhabern gegen Honorar besucht werden konnten; bei dem Botaniker von Jacquin, dessen Schwester Franziska (spätere Frau von Lagusius) Schülerin von Mozart war; bei dem Geschwisterpaar Martines; beim Agenten Ployer, wo Mozart viel verkehrte und die Tochter Barbara (Babette) unterrichtete;[8] beim Baron du Beine (*de Malchamp*), der auch eine ansehnliche Musikbibliothek besaß; bei Edlen von Trattnern, wo Zinzendorf die Frau des Hauses hörte (*au concert de Trattnern, la maitresse du logis joua du clavecin*).

Das Streichquartett hatte goldene Tage; es bildete einen wesentlichen Bestandtheil der wöchentlichen musikalischen Hausunterhaltungen. Namen von Klang waren hier die Häuser von Spielmann, von Greiner, Neuwirth. Bei Lord Stormont, engl. Botschafter, hörte Burney[9] im J. 1773 Quartette von Haydn, ausgeführt von Starzer, d'Ordonez, Grafen von Brühl (Sohn des sächs. Ministers) und Jos. Weigl (vordem in der fürstl. Esterházy'schen Kapelle). Bei dem engl. Componisten Stephan Storace, dessen Schwester Nancy bei der ital. Oper im Hof- und Nationaltheater angestellt war, saßen beim Quartett Dittersdorf, Haydn, Mozart und Vanhal und hatten als Zuhörer Paisiello und den Dichter Abbate Casti.[10] Auch die Familie Genzinger dürfen wir nicht vergessen, wo Haydn so gerne verkehrte. Zu einer „verabredeten kleinen Quartett-Music“ hatte er im Januar 1790 den tüchtigen Violinspieler von Häring[11] eingeladen „der sich glücklich schätzte, mir diesfalls dienen zu können“.

---

8 »*Au concert de l'agent Ployer ou j'entendis sa fille toucher du clavecin à merveille*«. (Zinzendorf, 1785. *23. Mars.*)

9 *Burney, the present state of music in Germany etc. London* 1773. p. 290.

10 *Michael Kelly, Reminiscenses etc. vol. I. p. 241.*

11 Joh. von Häring, angesehener Banquier, der im J. 1807 die adeligen Liebhaberconcerte ins Leben rief.

Die Nachtmusiken, deren früher (Bd. I. S. 106) Erwähnung geschah, waren und blieben noch immer beliebt, namentlich solche mit Blasinstrumenten. Mozart schreibt seinem Vater (3. Nov. 1781), daß er an seinem Namenstage (31. Oct.), den er bei der Baronin Waldstätten gefeiert, mit einer Nachtmusik von seiner Composition überrascht worden sei, welche er auf den Theresientag (15. Oct.) für die Schwägerin des Hofmalers Hickl geschrieben habe.[1] Die erwähnten vier Serenaden in größerem Stil, die der Unternehmer Phil. Jac. Martin aus Regensburg im August 1782 seinen im Augarten arrangirten Concerten folgen ließ, fanden im August an Sonntagen in der inneren Stadt, Neuen Markt, statt. Die Gesellschaft versammelte sich in und bei den aufgerichteten Limonadenhütten zur Unterhaltung, während in einiger Entfernung die Musiker beliebte Stücke, besonders aus Opern, vortrugen. „Die vortreffliche Musik, die feierliche Stille, das Vertrauliche, welches die Nacht der Gesellschaft einflößt, alles giebt dem Auftritt einen besonderen Reiz.“[2] Aus den Anzeigen erfahren wir, daß dieser Martin auch Serenaden eigener Composition aufführte, so auch die von Mozart selbst für Blasinstrumente arrangirte Oper „die Entführung aus dem Serail“.[3]

Auch der Prater hatte seine Serenaden; eine solche mit 31 „blasenden Instrumenten“, componirt für zwei Orchester von Karl von Ordonez, wurde bei einem von Joh. Georg Stuwer, k. k. priv. Kunstfeuerwerker veranstalteten Feuerwerk unter dem Titel „das Denkmahl des Friedens“ im Juni 1779 aufgeführt. Als Leiter der beiden Orchesterflügel finden wir die bekannten Namen Colombazzo und Triebensee.[4]

Was die Tanzbelustigungen betrifft, so hat sich das früher skizzirte Bild[1] über diese Seite des geselligen Leben Wiens nur

1 Es war die Serenade Es-dur (Köchel 375) für 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, denen Mozart später noch zwei Oboen hinzufügte. (Jahn I, S. 640).

2 K. R[isbeck] Briefe Bd. I, S. 276.

3 Wiener Zeitung 1782, Nr. 44 und 63.

4 Wiener Diarium 1779, Nr. 49.

1 Siehe Band I, S. 102 ff.

wenig geändert. Man tanzte Menuetts, Deutsche (Allemandes) und Contratänze; auch der Ländler wird nun genannt. Die Tänze waren für volles Orchester oder auch für zwei Violinen sammt Baß componirt, auch arrangirt für Clavier je nach dem Lokalbedürfniß. Als Componisten, die für die Redoutenbälle schrieben und von der kaiserl. Hoftheaterdirection dazu gewonnen wurden, sind genannt: Franz Joseph Schwanenberg, Ferd. Kauer, Anton Teyber, deren Musik dann auch gedruckt oder geschrieben bei ihnen selbst oder bei den Verlegern zu finden waren. Mozart schrieb für diese Bälle nach seiner Ernennung zum kais. Kammercompositeur Menuetts und Contratänze, die bei Artaria in Stich erschienen; Haydn 12 Menuetts sammt Trios (1790) und für das Casino im Trattnern'schen Freihof 12 Menuetts und 6 Allemandes (1785), bei Toricella gestochen. — Redouten und Bälle im Fasching treffen wir wieder auf der Schaubühne (nächst dem Kärnthnerthor und in den Redoutensälen (2mal wöchentlich); beide Unternehmungen waren gemeinschaftlich, entweder verpachtet oder in Regie des Hofes. Erstere waren zur Zeit Noverre's besonders brillant. Im Januar 1768 lesen wir über einen von ihm eingerichteten Contratanz, an dem sich nach Aussage des Wiener Diariums 60 Tänzer und Tänzerinnen betheiligten und welcher „der übrigen Ballgesellschaft ganz sonderbar gefallen hat". Derselbe gefiel so sehr, daß er an mehreren Abenden aufgeführt und „auf Begehren der vielen anwesenden Liebhaber" sogar zweimal wiederholt werden mußte. Es wurde in beiden Parterren, welche geräumt wurden, und auch auf dem Theater getanzt; später wurden Parterre und Bühne vereinigt.

Maskirte Bälle fanden später nur mehr in den Redoutensälen statt (gewöhnlich 16mal maskirter Ball, 4mal *Redoute noble*). Die Ballordnung für die Faschingszeit wurde „auf allerhöchsten Befehl durch die N. Ö. Regierung zu jedermanns Wissenschaft und Darobhaltung" im Voraus kund gemacht. Hohe und in vorhinein unerlaubte Spiele waren verboten. Die Bälle im Saale „zur Mehlgrube" (siehe Bd. I. S. 105) bestanden fort.

Als neue Tanzlokale finden wir das oben erwähnte Casino im Trattnern'schen Freihause[2] und gegen Ende der 80er Jahre

---

2 Zinzendorf, 1786, 2. *Fevr. Je l'accompagnois au bal du Casino chez Trattner.*

den schon genannten Saal des Hoftraiteur Jahn in der Himmelpfortgasse. Auch im Augarten veranstaltete zuweilen der hohe Adel Soiréen mit Tanz. Zinzendorf notirt 1784, 25. Aug.: »*Soirée à l'Augarten. J'y vis la Contredanse de 16 paires, tout les hommes en habit bleu, les femmes en blanc avec des chapeaux et rubans bleus. Le prince de Wurtemberg dansa des Allemandes avec ma nièce.*«

Der Musikalienhandel Wiens[1] hatte sich zu Ende der 70er Jahre wesentlich gehoben oder, genauer gesagt, er begann jetzt selbstständig zu werden. Anknüpfend an das, was wir über diesen wichtigen Factor im Wiener Musikleben bereits kennen lernten (I. 109), lehrt uns ein Blick in die Wiener Zeitung, welche Veränderungen hier seitdem vor sich gingen. Hatten sich vordem nur die Buchhändler nebenbei mit dem Verkauf von Musikalien befaßt, entstanden nun eigene Kunst- und Musikalienhandlungen, die sich nicht nur mit dem Betrieb ausländischer Musikalien befaßten, sondern eigenen Verlag boten, eigene Druckereien hielten und den mühsamen Typendruck mit dem schmuckeren Stich auf Kupferplatten vertauschten. Mit ersterem befaßte sich gegen Ende der 80er Jahre nur noch die neuerstandene Buchdruckerei des Gottfried Friedrich Schönfeld;[2] die früher genannten Firmen v. Trattnern[3] und v. Kurzböck, später auch Rudolph Gräffer, lieferten wohl noch ab und zu Werke in Typendruck, ließen diesen Nebenzweig ihres Geschäfts dann aber eingehen. Die wichtigste Firma, die auch alle anderen überlebte, war die schon genannte Handlung Artaria u. Co.;[4]

---

1 Über Musikverlag und Musikalienhandel siehe Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 96 f.

2 Dort erschien 1787 der Clavierauszug mit Text von Dittersdorf's „Apotheker und Doctor".

3 Siehe Bd. I. S. 110 f. Trattnern gab Gluck's „Alceste" und „Paride und Elena" in Partitur heraus.

4 Band I, S. 110. Das Geschäftslokal, bis 1789 Kohlmarkt, dem großen Michaelerhause gegenüber, übersiedelte in diesem Jahre auf die andere Seite der Straße Nr. 1181 (neu Nr. 9) wo es noch heute besteht. Im Wiener Diarium erscheint der Name zum erstenmale 1775 („Karl Artaria, Kupferstichhändler"); 1776 bringen Art. u. Co. die ersten Ankündigungen auswärtig gestochener Musikalien und 1778 eigenen Verlags. Die Firma veröffentlichte kurz

ihr zunächst folgte Christoph Torricella[5] (im Kommerzialschema zuerst 1780 genannt), der anfangs in der Herausgabe Haydn'scher Werke mit Artaria zu concurriren suchte, aber nach 1786 verschwindet. Ferner sind zu nennen der überaus fruchtbare Componist Franz Anton Hoffmeister[6] (1782), Leopold Kozeluch (1785) und der früher genannte „Musik-Kaufmann" Huberty aus Paris (I. 110), der seine Verlagswerke auf Subscription herausgab; Madame Huberty war Kupferstecherin (von ihr existiren z. B. die ersten Quartette von Pleyel, 6 Trios von J. C. Bach, op. 7).

Joh. Traeg und Laurent Lausch befaßten sich seit 1781 mit dem Verkauf und Ausleihen gestochener und geschriebener Musikalien. Traeg nahm in 1789 einen Aufschwung, eröffnete ein Musikaliengewölb in der Singerstraße, verlegte selbst Werke (auch von Haydn) und gab 1799 einen heute noch werthvollen reichhaltigen Musik-Katalog heraus. Lausch eröffnete, als der Erste, 1783 ein Jahres-Abonnement (12 Gulden) für ausgeliehene Musikalien. — 1790 werden zum erstenmale die Firmen Jos. Eder,

---

darauf die ersten Kataloge, die in der Vorrede ausdrücklich hervorheben: „Wir waren die ersten die in den k. k. Erblanden den Handel der auswärtigen gestochenen Musikalien einführten und eben auch die ersten, welche eine musikalische Stecherey anlegten". A. u. C. traten in den 80er Jahren in geschäftliche Verbindung mit Mozart, Haydn, C. Ph. Em. Bach, Boccherini, Clementi, Gluck (Oden und Gesänge), Geminiani (Violinschule, vordem auf Prän. bei Torricella), Kerzelli, Pleyel, Rosetti (Orat. „der sterbende Jesus". Streich-Duos und Quartette) 2c. — 1793 associrten sich Carlo, Francesco und Ignazio Artaria mit Giov. Cappi und Tranquillo Mollo. Letzterer trat 1796, Cappi 1801 aus und errichteten eigene Handlungen (Mollo ging später an Haslinger, Cappi an Diabelli über). Nachdem sich die drei erstgenannten Brüder nach ihrem Geburtsort Blevio am Comersee zurückgezogen hatten, führte Domenico (Sohn des Francesco und Schwiegersohn des Carlo) unter der alten Firma das Geschäft fort. 1839 associrte er sich mit seinem Sohne August, dem gegenwärtigen (1880) Chef der weltbekannten Kunsthandlung. (Domenico starb 5. Juni 1842.)

5 Kunst- und Kupferstich, Landkarten- und Musikalienverleger in der Herrengasse, Palais Lichtenstein Nr. 132. 1784 kündigte Torricella im Wienerblättchen eine „Musikalische Monatschrift" an. Vor ihm hatte schon 1770 Kurzböck es mit einer „Musikalischen Wochenschrift" auf Pränumeration versucht.

6 Franz Anton Hoffmeister, der Mozart manchmal in Geldverlegenheiten beistand, gründete Dec. 1800 in Verbindung mit Kühnel in Leipzig das bekannte *Bureau de Musique* (jetzt C. F. Peters), kehrte aber 1805 nach Wien zurück; er starb 10. Febr. 1812.

Hieron. Löschenkohl und Schrämbl genannt. — Der mitunter vorzüglichen Kupferstecher von Musiktiteln (namentlich in den 80er Jahren) wurde schon gedacht (I. 111); ebenso der schlimmen Lage der Verleger und Componisten den beutegierigen Copisten gegenüber. Den Zustand des damaligen illusorischen Eigenthumsrechtes charakterisirt die einzige Thatsache, daß gewisse Symphonien Haydn's gleichzeitig bei zwei Verlegern in Stich erschienen und an drei Orten auch in Abschriften zu haben waren. Die Verleger hatten sich aber auch vor den Componisten zu hüten, da diese ihre Werke gleichzeitig an auswärtige Firmen verkauften, worüber wir weiterhin noch hören werden. Um endlich sicher zu gehen, wurde in besonderen Fällen der Alleinbesitz schon im Contract ausbedungen, wie wir dies bei Haydn (S. 33) sahen. — Haydn und Mozart versuchten es auch, Werke auf eigene Subscription herauszugeben; ersterer mit 3 Sonaten in Druck, bei Gräffer zu haben (1784); letzterer mit 3 Clavierconcerten in Abschrift (1783).

Die Klagen über Fehler im Stich, mit denen später auch Beethoven zu kämpfen hatte („sie wimmeln darin wie die Fische im Wasser d. h. ins Unendliche")[7] läßt auch Haydn oft genug laut werden. Einer der Briefe an Artaria (10. Dec. 1785) spricht nur über dieses leidige Thema: über ärgerliche Fehler in allen Stimmen, unlesbare übel aus- und eingetheilte Stellen, Verwirrungen, Auslassungen von Noten und ganzen Takten; über Faulheit des Stechers, der nicht einmal den Baß ordentlich ausgesetzt hat, über zu kleine und zu nahe an die Noten gesetzte Auflösungszeichen; anderen unrichtig gesetzten Verzierungszeichen, Verwechslungen der Triller und Halb-Mordente. „Wenn also ihr Herr Stecher solche Zeichen nicht kennt, so soll er sich bey den Meistern darum informiren und nicht seinem dummen gutachten folgen" . . . „ich habe gestern den ganzen und heut den halben Tag mit corrigiren zugebracht, und da habe ich es nur obenhin überschaut". Kein Wunder, daß Haydn anfangs so toll war, daß er Artaria das Geld zurücksenden und die Partitur der Clavier-Trios an Hummel in Berlin senden wollte.

---

7 Es sind die Quartette opus 18 gemeint. Beethoven an Hoffmeister in Leipzig, 8. Apr. 1802. (Thayer, Beethoven Bd. II. S. 182.)

Fast gleichzeitig mit dem Aufschwung des Musikalienhandels und der Notenstecherei datirt auch die Hebung der Clavier-Fabrikation in Wien, die schon gegen Ende des Jahrhunderts sich rasch entwickelte. Als die ersten Männer von Bedeutung sind zu Anfang der 80er Jahre Anton Walter und der schon früher (I. 354) erwähnte Joh. Schanz zu nennen; ersteren bevorzugte Mozart,[1] letzteren Haydn. Walter war vermuthlich ein Wiener Kind,[2] Schanz war aus Böhmen gebürtig. Den reichtönigen Instrumenten von Walter gegenüber zeichneten sich die Schanz'schen durch sanften Charakter aus.[3] Haydn schreibt 1790 an Frau von Genzinger: „Gewiß ist's, daß Herr Walter mein Freund dermalen sehr berühmt ist, und ich von diesem Manne alle Jahre sehr viel Höflichkeit empfange, aber unter uns und recht aufrichtig, unter zehn ist bisweilen ein einziges so man mit Recht gut nennen kann, nebstdem ist er außerordentlich theuer. Ich kenne das Fortepiano des Herrn von Nickl, es ist vortrefflich, aber für die Hand Euer Gnaden ist es zu schwer, man kann nicht alles mit gehöriger Delicateß spielen.“ Über die Claviere des Johann Schanz, Nachfolger seines Bruders, mit dem er in Compagnie gearbeitet hatte, äußert sich Schönfeld: „Der Ton ist nicht so stark als jener der Walter'schen, aber eben so deutlich und meistens angenehmer, auch sind sie leichter zu traktiren indem die Tasten nicht so tief fallen, auch nicht so breit sind wie jene. Sie sind eigentlich eine bis zur Kopie gebrachte Nachahmung der Fortepiano des Künstlers Stein in Augsburg.“ Haydn empfiehlt im J. 1790 Frau von Genzinger Wenzl (den älteren) Schanz „als dermal besten Meister in diesem Fach; seine Fortepiano haben eine ganz besondere Leichtigkeit und ein angenehmes Tractement“. Und an anderer Stelle bedauert er, daß seine Freundin kein Fortepiano von Schanz besitzt, „nochmal so viel Effect würden Euer Gnaden daraus schöpfen“.[4]

---

1 Mozart's Concertflügel befindet sich im Mozarteum zu Salzburg.

2 Ein Franz Walter, k. k. Hof-Orgelbauer starb 1733, 77 Jahre alt; Anton starb 1826, 11. April, 75 Jahre alt (Todtenprotokoll).

3 Vergl. Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 129 f.; Schönfeld, Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag, 1796. S. 88 f.

4 Das Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt zwei tafelförmige Claviere von Schanz; das ältere und kleinere im Umfang von 4 Octaven (C — c) mit Hämmerchen und Messing-Kapseln besaß einst Haydn;

Wenzl Schanz muß vor Sept. 1790 außerhalb Wien gestorben sein;[5] sein Bruder Johann führte das Geschäft fort und wird noch 1823 genannt;[6] als letzter dieses Namens erscheint ein Joseph im Jahre 1842.[7]

Die Claviere von Schanz waren auch außerhalb Österreich geschätzt. Breitkopf u. Härtel zeigten sie 1803 nebst andern Clavieren der besten Wiener Firmen als vorräthig auf ihrem Lager an. Moritz Hauptmann fand einen Schanz noch 1829 in Rom.[8] Auf des alten Schanz Nachfolger war Beethoven nicht gut zu sprechen. Als er (wahrscheinlich 1815) bei der Gräfin Erdödy auf dem Lande wohnte, beklagte er sich, daß ihm Schanz „ein so schlechtes Clavier geschickt hat, daß er's bald wieder zurück nehmen muß".[9]

Die Musikliebe des österreichischen Adels und ihr fördernder Einfluß auf die Cultivirung der Tonkunst ist oft und eingehend gewürdigt worden.[1] Wohl wurde ihrer auch in der früheren Chronik (Bd. I. S. 113 f.) gedacht; hier aber verlangt sie unsere erhöhte Aufmerksamkeit und wird, an Bekanntes anknüpfend, manche abermalige Bekräftigung und auch Bereicherung finden.

Musikkapellen, größere oder kleinere, hielten zu jener Zeit die fürstl. Häuser Schwarzenberg, Auersperg (Dirigent: Schenk), Liechtenstein, Kinsky, Lobkowitz (Kapell-

das größere (von F bis 5 gestr. c) hat hübsches Fries-Ornament von eingelegtem Holz.

5 Im Todtenprotokoll erscheint er nicht, dagegen heißt es: 16. Febr. 1789 gestorben ein Söhnchen des schutzverwandten Orgelmachers Wenzl Schanz (also lebte der Vater damals noch); am 17. Sept. 1790 ein Kind der Marie Anna, Orgelmachers Wittwe.

6 Adreßbuch für Tonk. u. Dilett., von Ziegler, 1823, S. 253.

7 Erinnerungskalender für den öst. Kaiserst. auf das J. 1842, S. 83.

8 „Ich war durch sie (Fürstin W.) beim Erzbischof von Tarant, dem 84 jährigen Mäcen von Neapel eingeführt und öfters da, ich hatte seinen Flügel (einen alten Schanz) probiren müssen. (Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser, her. von Prof. Dr. Alfred Schöne. Leipzig 1871. Bd. I. S. 62.)

9 Brief ohne Datum, an Magister Brauchle.

1 Siehe Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 36 ff.; Jahn, Mozart, Bd. II, S. 40 f.; Thayer, Beethoven, Bd. II, S. 275 f.

meister: A. Wranitzky), Batthyányi, Grassalkovics[2] (Dirigent: Kramer); die Grafen Ladislaus und Joseph Erdödy,[3] Johann Pálffy ꝛc. — Musiker, die diesen Hauskapellen angehörten, wußten ihre Anstellung zu schätzen und versäumten es nie, bei öffentlichem Auftreten derselben Erwähnung zu thun. So lesen wir: Violinist Jos. Zistler, in Diensten des Grafen Erdödy; Violoncellist Max. Willmann beim Fürsten Grassalkovics; Oboist Jos. Triebensee beim Fürsten Liechtenstein; Contrabassist Joh. Sperger beim Fürsten Batthyány; Klarinettisten A. und Joh. Stadler beim Fürsten Gallizin; Oboist Czerwenka beim Fürsten Schwarzenberg; Flötist Gehring beim Grafen Pálffy ꝛc.

Cavaliere welche sich nicht den Luxus eines vollzähligen Orchesters erlauben konnten oder mochten, hielten doch wenigstens eine mit tüchtigen Künstlern besetzte Harmoniemusik, damals besonders beliebt und gewöhnlich mit 8 Instrumenten vertreten (je 2 Oboen, Klarinetten, Fagotte und Waldhörner) oder es bildeten diese einen selbstständigen Theil des Orchesters. Denselben war auch gleich den Kaiserlichen gestattet, anderwärts aufzutreten, z. B. des Grafen Palm Harmonie in den Akademien der Tonkünstler-Societät, jene des Fürsten Schwarzenberg in den Akademien des Colombazzo, Cäsar Scheidl, in denen sie Nummern aus den zur Zeit beliebtesten Opern und Singspielen (*Una cosa rara* und *l'Arbore di Diana* von Martin, „Apotheker und Doctor“ von Dittersdorf) „auf 8 blasenden Instrumenten“ ausführten. Privatim mußten die Musiker auch die Tafelmusik bei ihren Herrn besorgen,[4] wie wir es in Mozart's *Don Giovanni* finden.

Der Adel betrieb die Musik aber auch selbstausübend, Schönfeld's Jahrbuch (1796) nennt uns hier eine Menge Namen, die noch zurückgreifen in die Jahre vor 1790. Als Sängerinnen finden wir Lady Gilford (geb. Gräfin von Thun), die Grä-

---

2 Gyrowetz verkaufte ihm 6 Symphonien (Biogr. S. 11).

3 Graf Ladislaus Erdödy besaß eine reichhaltige Musikalien-Sammlung (darunter über 100 Symphonien) nebst vielen Instrumenten, unter denen auch eine „ganz neue gut gestimmte Harmonika“. Der ganze Nachlaß wurde nach seinem Tode öffentlich versteigert (W. Ztg. 1788. 6. Aug.).

4 1787. *29. Mars. Diné chez le Pe Schwarzenberg, musique de la Cosa rara divinement rendu par les instruments à vent.* (Zinzendorf.)

finnen Hortense Hatzfeld (geb. Gräfin von Zierotin), Sophie Haugwitz (geb. Gräfin von Fries), Therese Pálffy, Sauer, Freiin von Walterskirchen und Freiin von Zois (geb. von Auenbrucker). Am Clavier, öffentlich so sparsam vertreten, finden wir die Fürstin Lichnowsky (geb. Gräfin von Thun), die Gräfinnen Károly (geb. Gräfin von Wallenstein, Schülerin Kozeluch's), Grundermann,[5] Kollonics die jüngere, Kollowrath, Rumbeck[6] (geb. Gräfin von Cobenzl, Mozart's Schülerin), Thun (geb. Uhlefeld, „die charmanteste liebste Dame, die ich in meinem Leben gesehen", schrieb Mozart über sie), Schönfeld (geb. Gräfin von Fries), Wallenstein (Schülerin von Clementi), Baronesse von Saffran (geb. von Hartenstein, Schülerin Kozeluch's), Baronin von Waldstätten (geb. v. Schäfer, Mozart's eifrige Gönnerin), obige Freiin von Zois, die Regierungsräthin von Heß (geb. de Leporini, Schülerin Clementi's), Reichshofrath Baron von Braun und dessen Sohn, denen noch beizuzählen sind Gräfin Zichy, Franziska von Jacquin (spätere Frau von Lagusius) und Frau Therese Edle von Trattnern[7] (Mozart's Schülerinnen). Schönfeld erwähnt ferner noch als tüchtige Violinspieler die Grafen Kuefstein, Anton Apponyi, August v. Hatzfeld (namentlich im Quartett), Ugarte, Freiherr Anton v. Bartenstein; Hofrath v. Kees (Viola, Violoncell), Graf Leonhard Harrach (Flöte), Joh. Nepomuk Esterházy (Oboe).

Bei den vom kais. Hofe besuchten theatralischen Vorstellungen im Theresianischen Collegium finden wir wie früher (I. 113) auch das Orchester nur von jungen Cavalieren besetzt. Französische und italiänische Opern, Schau- und Lustspiele und Ballets bildeten dort das Repertoire.

Große Akademien und Concerte mit Orchester und zum Theil selbst mit Chor gaben die Fürsten Schwarzenberg, Lobkowitz, Kaunitz, Auersperg, Gallizin (russischer Gesandter), Dietrichstein, die französischen und venetianischen Gesandten, Graf Johann Esterházy und Baron van Swieten. Beim Fürsten Adam Auersperg hörte Zinzendorf am 26. März 1787

---

5 Torricella widmete ihr 3 bei ihm verlegte Sonaten von Clementi.

6 Jahn, Mozart, Bd. I. S. 626.

7 Jahn, Mozart, I. 645. Mozart componirte für sie die Phantasie und Sonate C-moll (K. 475, 457) bei Artaria erschienen, Verlagsn. 70.

die vermuthlich erste Aufführung von Haydn's „Sieben Worte Christi am Kreuze“ (damals noch in nur instrumentaler Form). Beim Grafen Joh. Esterházy wurde 1788 Ph. Em. Bach's „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, und am 7. April 1789 Händel's „Messias“ aufgeführt.[8] Zinzendorf gedenkt aber schon 1771 und 72 einer, bisher wahrscheinlich noch nirgends erwähnten Aufführung von Händel's „Alexanderfest“ (Timotheus)[9], vermuthlich im Palais des Fürsten Schwarzenberg, wo Zinzendorf auch an anderen Tagen Concerte besuchte. Dies dürfte also, soviel bis jetzt bekannt, das erstemal gewesen sein, daß man in Wien ein Oratorium von Händel aufführte. Nach Zinzendorf wurde 1772 auch Pergolese's *Stabat mater* beim Abbé Marchisio und bei Mme. de Goes aufgeführt, wobei letztere sang.

Wir müssen hier auch jene Oratorien-Aufführungen einbeziehen, die Baron van Swieten in seiner Wohnung in der Renngasse[10] und im großen Saale der kaiserlichen Hofbibliothek, deren Vorstand er war, gegen Ende der 80er Jahre veranstaltete. Die Kosten bestritten die kunstliebenden hohen Mäcene Schwarzenberg, Lobkowitz, Dietrichstein, Batthyányi, Esterházy und Apponyi. Der Zutritt war nur geladenen Gästen gestattet; Dirigent war Jos. Starzer und nach seinem Tode (22. April 1787) Mozart; am Clavier saß der junge Weigel. Von Händel kamen zur Aufführung „Acis und Galathea“, „Messias“, „Alexanderfest“ und die „Cäcilien-Ode“, die alle bekanntlich Mozart auf Anregung van Swieten's in der Instrumentirung vermehrt hatte.[11]

Auch die Oper wurde in den fürstlichen Häusern gepflegt. Am 23. Juli 1782 hörte Zinzendorf auf dem Haustheater des Fürsten Adam Auersperg[12] die Oper *Armida* von Righini;

8 *à 7h. au concert chez Jean Esterhasy.* Der Messias *musique de Haendel. J'y pris un peu d'ennuie quoique la musique fut bien belle.*

9 *10 mars. au concert ou on donna Timothée et Alexandre, cantate de Hendel. 1772. 15 mars. au concert spirituel. L'Oratoire de Thimothée et d'Alexandre fut mal rendu.*

10 Das Haus stand neben dem Wirthshaus „Zu den drei Hacken“ (jetzige Gasthof „Zum römischen Kaiser“. An Stelle des alten Hauses baute 1847 Baron Rothschild sein Palais).

11 Jahn, Mozart, Bd. II. S. 398.

12 Palais Auersperg, siehe Band I. S. 114, Anm. 55.

es sangen Gräfin Hatzfeld (Armida), Mlle. Auenbrugger (Renaud), Mr. Urbain (Ubaldo).[13] Am 11. Oct. wurde daselbst „eine wälsche Oper" von Damen und Cavalieren zu Ehren des anwesenden Großfürsten nebst Gemalin aufgeführt. Einer ebenfalls wälschen Oper bei Fürst Alois Liechtenstein in 1784, 21. März erwähnt Mozart in seinem Briefe vom 20. März. Wiederum bei Auersperg wurden im Febr. 1786 unter Gluck's eigener Überwachung aufgeführt „Iphigenia auf Tauris" und „Alceste". Erstere mit der Bernasconi, mit Adamberger und Kelly; letztere mit Gräfin Hatzfeld (Alceste) und Mlle. de Heißenstein (Ismene).[14] Mozart führte daselbst im folgenden Monat seinen *Idomeneo* auf, bei welcher Gelegenheit er eine Scena mit Rondo für Sopran mit Violinsolo und ein Duett für 2 Soprane neu componirte (K. 490 u. 489) und mehrfache Veränderungen vornahm. Damals wirkten mit Frau v. Puffendorf (Ilia), Baron Pulini (Idamante) und wahrscheinlich der kunstsinnige italiänische Kaufmann Bridi (Idomenes); Graf Hatzfeld, Mozart's „liebster bester Freund", spielte das Violinsolo.[15] In demselben Monat (26. März) hörte Zinzendorf, vermuthlich ebenfalls bei Auersperg, die Oper *La serva padrona* von Paisiello (*»au lieu de l'ancienne de Pergolese«*).[16]

Zinzendorf's Tagebüchern verdanken wir noch weitere Bekanntschaften mit dem musicirenden Adel. Wir folgen ihm zunächst in die Familienkreise, wo Mittags oder Abends, vor oder nach der Tafel in ungezwungener Weise der Tonkunst gehuldigt wurde. Bekannte Namen einbegreifend nennt er uns die Häuser Zierotin, Buquoy, Goes, Lippe, Paar, Pálffy, Chevalier Keith, Abbé Marchisio, Louis Rosenberg, Windischgrätz, Schwarzenberg, Auersperg, die russischen, fran-

13 *La musique peu saillante; les acteurs jouerent à merveille; le theatre commença à 7 1/2.*

14 Zinzendorf notirte 12. Febr. *Me. d'Hazfeld née Zierotin joua ce role (Alceste) dans la grande perfection.* Beide Vorstellungen sind auch in Kelly's *Reminiscenses* (vol. I. p. 254) erwähnt. Von der Gräfin sagt er: *The was a charming woman, and full of talent.*

15 Jahn, Mozart, Bd. I. 580, II. 710. Einer früheren Aufführung (1781 im Juni und wohl nur am Clavier) bei der Gräfin Thun gedenkt Jahn in Bd. I, S. 633.

16 *Benucci et la Storace jouerent comme des anges; Giornovichi joua un concert pour le violon avec beaucoup de grace et de douceur.*

zösischen, neapolitanischen und venetianischen Gesandten. Als Ausübende im Gesang sind genannt die Gräfinnen Hortense Zierotin (die spätere d'Hatzfeld), Esterházy, Hoyos, Czernin, Sophie Haugwitz, Schönfeld, Rosenberg, Victorine Fries, Prinzessin Auersperg, Ernestine Schwarzenberg, Leopoldine Windischgrätz, die Starhemberg's und Zichy's, T. Clary (*qui chante comme un ange*), Me. de Goes, Me. Maylath. Am Clavier: Gräfin Thun (*qui joua une sonate de Heyden*, als sie Zinzendorf 1775 besuchte), Fürstin Mimi Windischgrätz, Fürst Starhemberg; ferner Graf Hatzfeld, Domherr zu Eichstädt (Violine); Fürstin Christine Liechtenstein (Harfe). Als Mitwirkende aus der Künstlerwelt werden genannt: die Sängerinnen Weigl, Altamonte (vorzügliche Altistin), Duchanteau, Storace, Josepha Duscheck[17] (Mozart's vielgeschätzte Prager Freundin); die Sänger Manzoletti, Benucci und Mandini; die Harfenspielerinnen Me. de Varenne, Mlle. Scheidel und Müllner (*fille d'un cordonnier*). Am Clavier, außer Mozart, die Aurnhammer, Scarlatti, Salieri, der junge Weigl und die nicht minder auch hier begabte Sängerin Storace.

Die Herrschaften führten auch Komödie, deutsche, französische und italiänische auf und hatten dazu eigens kleine, zierliche Bühnen errichtet. Zinzendorf nennt in den Jahren 1785—90 Vorstellungen bei den Gräfinnen Thun, Roombeck, Esterházy, Fries, Collalto, Rosenberg, Schönborn; bei den Fürsten Starhemberg, Auersperg und Kaunitz. Als Acteurs sind genannt: die Familie Jean Esterházy (Graf, Gräfin und Tochter; die zwei jüngsten Kinder tanzten ein kleines Ballet »*avec les graces de leur âge*«); die Familie Fries (Graf Charles, Gräfin, der Sohn, die Töchter Sophie und Victoire); Gräfin

17 Das Künstlerpaar Duschek hielt sich damals nur zu Besuch in Wien auf. Erst in 1798 gab die Sängerin daselbst ein Concert, in dem Beethoven eine Sonate mit Begleitung spielte. Mozart schrieb in Prag für Josepha, die auch fertig Clavier spielte und artig componirte, eine Arie (K. 528). Viel Widersprechendes ist über sie als Sängerin gesagt worden (vergl. Jahn, Mozart, II, S. 296 ff). In Wien sang sie im J. 1786 in der Zeit von 23. März bis 6. April wiederholt bei den Fürsten Buquoy und Paar, wo sie Zinzendorf hörte. *Elle chanta en perfection* schreibt er am 27. März; und am 6. April: *La Duscheck chanta avec une grande etendue de voix un air allemand de Naumann d'une musique bien appropriée aux paroles.*

Elisabeth Thun und deren 15jährige Tochter Karoline; die beiden Schönborn, Louis und Elisabeth (*qui jouerent dans la grande perfection*); die Grafen Hartig, Czernin, Joseph Pálffy, Wurmbrandt, Tarouca, d'Echeny; Gräfin Etienne Zichy (*qui joua comme la plus parfaite actrice*) und ihre Tochter Leopoldine; beide Rosenberg und Haddik, Gräfinnen v. Gemmingen und Hatzfeld, beide Roombeck, die Fürsten und Fürstinnen Lisette Schwarzenberg, Louise und Therese Lichnowsky, Khevenhüller, Louis Starhemberg, Clary und Charles Liechtenstein.

Esterház.

II.

„Am 15. October[1] 1780 wurde das neue Schauspielhaus, das der Fürst weit herrlicher und kostbarer wieder auferbauen ließ, von der Diwaldtischen Gesellschaft mit dem Trauerspiel „Julius von Tarent“ und einem dazu verfertigten Prolog eröffnet“. Es ist dies die einzige öffentliche Notiz über diesen Moment.[2] Was die Oper betrifft, hilft uns das gedruckte Textbuch[3] der Oper *La fedeltà premiata* (Die belohnte Treue), deren Aufführung vermuthlich dem Trauerspiel an einem der nächsten Tage folgte. Als Mitwirkende werden genannt:

Amaranta, donna vana, e boriosa . . *Sigra. Teresa Tavecchia.*
Nerina, ninfa volubile in amore, innamorata di Lindoro . . . . . . *Sigra. Costanza Valdesturla.*
Lindoro, fratello di Amaranta, addeto a servigi dal tempio, innamorato prima di Nerina, e poi di Celia *Sgr. Leop. Dichtler.*
Fillide, sotto il finto nome di Celia, amante di Fileno . . . . *Sigra. Anna Jermoli.*
Fileno, amante di Fillide . . . . *Sgr. Gugl. Jermoli.*
Conte Perruchetto, uomo di umore stravagante . . . . *Sgr. Benedetto Bianchi.*
Melibeo, ministro del tempio di Diana, innamorato di Amaranta . . . . . *Sgr. Antonio Peschi.*
Diana . . . . *Sigra. Valdesturla.*

1 Es war der Namenstag der Kaiserin, die bald darauf, am 20. Nov., verschied. Gewiß hatte der Fürst, ein eifriger Patriot und Verehrer der Kaiserin, gerade diesen Tag gewählt.

2 Taschenbuch für die Schaubühne. Gotha 1781. S. CLII.

3 *La Fedeltà premiata, dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nell' apertura del nuovo teatro di S. A. il Principe Nicolò d'Esterházy di Galantha, l'autumno dell' anno 1780.*

Die Handlung versetzt uns in die Ebene von Kuma. Die Nymphe Nerina hat sich der Göttin Diana geweiht und schmückt zum Zeichen ihres Gelübdes das Bild derselben mit einem goldenen Kreuz. Trotzdem verliebt sie sich in Lindoro, einen Diener des Tempels der Göttin, wirft nun das Kreuz in den nächst gelegenen Fluß, indem sie sich dadurch ihres Gelübdes entledigt glaubt und flieht mit ihrem Geliebten. Die erzürnte Göttin läßt die Pest über das Land kommen und verkündet dem trostlosen Volke durch Orakelspruch, daß zur Strafe einem im See hausenden Ungeheuer jährlich an einem bestimmten Tage ein Liebespaar zu opfern sei und dies so lange, bis sich Jemand an dessen Stelle freiwillig dem Tode weiht — dann erst werde Kuma wieder in Frieden leben. Die ganze Handlung ist durchkreuzt von Liebes-Intriguen; die Paare wechseln und ergänzen sich wie beim Spiel die Karten. Nur Zwei: Fillide (unter dem angenommenen Namen Celia) und Fileno lieben sich wahrhaft; jedes aber, durch den Schein irre geführt, wähnt sich betrogen. Melibeo, Diener des Tempels, in die stolze Amaranta verliebt und daher eifersüchtig auf seinen Nebenbuhler den leichtfertigen Grafen Perruchetto, weiß es so einzurichten daß er diesen mit Celia in einem Versteck zusammenführt. Sie werden entdeckt und trotz der Betheuerung ihrer Unschuld als Opfer für die Diana bestimmt. Im letzten Augenblicke bietet sich Celia's wirklicher Geliebter, Fileno, freiwillig als Opfer, um wenigstens die scheinbar Treulose zu retten. Der Götterspruch ist erfüllt. Die versöhnte Diana tödtet mit ihrem Pfeil den Bösewicht Melibeo und vereint die Liebenden. Alles findet daß die Freude, durch Trauer und Schmerz erkauft, um so größer sei, preißt die Göttin Diana und fortan herrscht wieder Friede in Kuma.

In Constantia Valdesturla treffen wir abermals eine der bedeutenderen Sängerin, welche Mitte 1779 engagirt wurde und dann neben der ihr ebenbürtigen Bologna auftrat. Außer dem Decorationsmaler Travaglia ist zum erstenmale Luigi Rossi als „Erfinder der vorkommenden Ballets und Waffenkämpfe" genannt.

In deutscher Übersetzung wurde die Oper in Preßburg 1785—87 von der wiederholt erwähnten Kumpf'schen Gesellschaft des Grafen Joh. Nep. Erdödy aufgeführt;[4] in Graz 1792 (11. Oct.) und 1793 (10. Jan.).[5] Über die Wiener Aufführung werden wir später hören.

Diese Oper bietet ein besonderes Interesse dadurch, daß sich ihr Zusammenhang mit der Oper „Der Freibrief" von Fritz (Fridolin) von Weber (Carl Maria von Weber's ältestem Stiefbruder) nachweisen läßt, die ihre Entstehung zweifellos jener Wiener Aufführung zu verdanken hat, zu welcher Zeit sich Franz Anton von Weber mit seinen Söhnen Fritz und Edmund

4 Gotha, Th. Kal. 1788, S. 195.

5 Journal d. Luxus u. d Moden.

in Wien befand. Partitur, Text-, Arien- und Soufflirbuch, in ein und zwei Acten, einzeln oder zusammen, in Franz Anton v. Weber's oder Fritz v. Weber's Handschrift, mit Nennung Haydn's nnd auch Fritz v. Weber's als Componisten finden sich in Meiningen, Stuttgart, Dessau und Hamburg. Zu der Oper (auch als Operette oder Singspiel genannt) ist eine neue Handlung geschrieben, Mozart's Symphonien in Es-dur (Köchel Nr. 184) als Ouverture und dessen Terzett *Mandina amabile* (zu Bianchi's Oper *La villanella rapita*) als Einlage benutzt und einige Nummern von Haydn beibehalten. Das zugestutzte Werk wurde zunächst 1789 in Meiningen von Mitgliedern der v. Weber'schen Familie unter dem Titel „Der Freybrief von Joseph Haydn" auf die Bühne gebracht. In einem Briefe von Fritz (Nov. 1809) an Carl Maria v. Weber, der damals in Stuttgart angestellt war, bittet er ihn, zu der Oper zwei Gesangnummern zu schreiben, was schon vor Empfang des Briefes geschehen war. Er hatte ein Tenor-Rondo („Was ich da thu', das fragt Er mich?") neu componirt und ein Duett („Dich an dies Herz zu drücken") aus seiner alten Jugendoper „Peter Schmoll" umgearbeitet.[6] —

In diesem Jahre trat Haydn in Geschäftsverbindung mit der uns schon bekannten Kunst- und Musikalienhandlung Artaria & Co. Den Geschäftsbriefen,[1] die zwischen beiden Theilen

6 Ausführliches (wozu ich die Haydn'schen Daten lieferte) ist mitgetheilt von F. W. Jähns. Allg. Mus. Ztg. 1876, Nr. 48. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt in ihrem Archiv eine Partitur mit dem Titel »*Alessandro il Grande. Opera seria in 3 atti dal Sig. Gius. Haydn.* Eine dritte Hand schrieb auf den Schild: „1780 comp. mit dem Titel *La fedeltà premiata*, daher in seinem Verzeichniß seiner Opern kein Alessandro". Selbst eine nur oberflächliche Untersuchung zeigt daß hier eine arge Fälschung vorliegt. Mit der genannten Oper hat dieser Alessandro gar nichts gemein. Die Arien sind von verschiedenen Copisten geschrieben (auch gedruckte Nummern sind dabei) und durch nachträgliche Recitative lose verbunden, die ursprünglichen Personennamen sind ausradirt oder unkenntlich gemacht. Von Haydn sind in diesem Conglomerat 2 Arien aus Armida nnd die Cantate »*Ah come il core mi palpita*«. Der Rest ist von verschiedenen Componisten, die aber nicht genannt sind. Auch die Außenseite der Partitur ist absichtlich in altem Zuschnitt gehalten. Es existiren mehrere Abschriften dieser gefälschten Partitur auf öffentlichen Bibliotheken, gleichwie von dem früher genannten Oratorium »*Abramo ed Isacco*« (S. 71) und der Oper *Calypso abbandonata* (S. 126).

1 Es liegen deren 70 im Original vor, von denen etwa die Hälfte veröffentlicht ist. Siehe Nohl, Musikerbriefe.

gewechselt wurden, lassen sich mannigfache fördernde Details entnehmen. Überall spricht aus ihnen Haydn's Offenheit und Ehrlichkeit und ein ebenso bescheidenes als gerechtfertigtes Selbstbewußtsein. Haydn's Verhältniß zum Hause Artaria war ein freundschaftliches und herzliches, das nur ab und zu eine bald vorübergehende Störung erlitt. Ein solcher Fall traf einmal ein, als Artaria durch voreilige Ankündigung von Quartetten Haydn großen Schaden zufügte. „Dieser Schritt verursacht, daß unser ferner Handel unterwegs verbleiben wird". Aber Haydn selbst lenkt wieder ein, indem er bald darauf schreibt: „Ich muß bekennen, daß ich meinen letzten Brief an Sie mit einem aufwallenden Geblüt geschrieben, nichts desto weniger hoffe ich daß wir gute Freunde bleiben werden .... die Sach ist nun so geschehen . ein andermahl werden wir beede behutsamer seyn". Einmal glaubte Haydn Grund zu finden, Artaria zürnen zu müssen und ersucht um Aufklärung „um mir meinen argwohn zu benehmen; ich wolte nicht, daß Sie mich dadurch auf immer disgutirten, zumahlen ich beständig Ihr guter Freund ware und verbleiben werde". Wiederholt beweißt ihm Haydn, daß er trotz vortheilhafterer Anerbietungen von anderer Seite ihm den Vorrang lasse, glaubt es aber auch anerkennen zu müssen daß ihn Artaria anderen Componisten vorziehe. Als Haydn einmal einige Symphonien französischen Verlegern zuerst anbot und ihm Artaria deßhalb Vorwürfe gemacht haben mag, antwortet ihm Haydn: „Ich wäre ungerecht und undankbahr, wenn Ich ihre Freundschaft so platterdings auf die Seite setzte . ich werde nie vergessen daß Sie mir vor Viellen den Vorzug gaben, ohngeachtet ich wohl weiß, daß ich bisweillen denselben vor andern verdiente". Und als Haydn selber Anträge stellt, da er „etwas Geld brauche" und Artaria neuerdings Arbeiten wünscht, antwortet Haydn: „Mein Fleiß über die 3 anverlangten Clavier Sonaten wird bürge seyn Ihre Freundschaft fernerhin zu erhalten". Dieser Fall, daß Haydn etwas Geld brauchte, traf allerdings öfters ein und Artaria zahlte dann immer in vorhinein das Honorar oder doch wenigstens den von Haydn gewünschten Theil. Einmal klagt ihm Haydn auch daß ihn „die großen mit ihrer bezahlung so lange warten lassen". Wer diese Großen waren, sagt ein späterer Brief: „ich habe hoffnung eine schuld von Sieben Jahren des Erzherzogs von Mayland [Ferdinand] bezahlter zu erhalten". Haydn's schon erwähnte

Klagen über Nachlässigkeit der Stecher wurden noch überboten von dem Ärger über die Unehrlichkeit der Copisten, welche unrechtmäßiger Weise geschriebene Musikalien verkauften. So z. B. dringt Haydn darauf, daß Artaria den Musikalienhändler Laugh (Lausch) vor den Bürgermeister citiren lasse, damit er gestehe, von wem er seine Quartette erhalten habe. „Herr von Augusti[2] ist mein alter guter Freund und wird Ihnen hierinfals ganz sicher beystehen, so wie Er mir schon einmahl in eben einer solchen *Affair* beygestanden". Haydn versichert bei seiner Ehre „daß solche von seinem Copisten, der der allerehrlichste Kerl ist, nicht sind copirt worden, sondern Ihr eigener Copist ist ein spitzbub, da er diesen Winter dem Meinigen 8 Species Ducaten anerboten, wan er ihm die 7 Worte zukommen ließe . . . . ungeachtet Sie alles in Ihrem Gewölb schreiben lassen, können Sie doch betrogen werden, weil die spitzbuben untenher *a parte* ein Notenpapier haben, worauf sie unbemerkt nach und nach die vor sich liegende stimme abstelen". Auch Musiker, Tost und Breunig, fanden sich, die heimlich Werke von Haydn Artaria und Andern antrugen und dadurch Streitigkeiten verursachten. Conrad Breunig aus Mainz hatte bei Artaria schon 1779 6 Duette für Violine und Viola verlegt und stand in unangenehmer Correspondenz mit Haydn. Dieser forderte Artaria auf, ihn und sich selbst zu vertheidigen; „wie weiter aber Sie mich von Herrn Breunig entfernen, desto angenehmere Dienste werden Sie mir leisten". Johann Tost der, wie wir gleich sehen werden, Haydn's Namen im Ausland mißbrauchte, war Violinist in der Esterházy'schen Kapelle von 1787—90. (Derselbe ist nicht zu verwechseln mit dem später zu nennenden Großhändler gleichen Namens.)

In der Chronik wurde schon darauf hingewiesen daß die Componisten, wenn sie ein Werk an eine bestimmte Firma verkauften, in vorhinein auswärtige Verleger von dem Erscheinen desselben benachrichtigten, die dann trachteten, dasselbe so bald als möglich zu erhalten, um dann mit dem Originalverleger concurriren zu können; sie abonnirten sogar darauf unter der Bedingung, die ersten Abdrücke zu erhalten, ehe noch das Werk

2 Johann Georg Augusti war Vice-Bürgermeister des Civil- und Criminal-Senates von 1788 bis 1801. (Siehe C. Weiß, Geschichte der Stadt Wien Bd II. S. 399.)

öffentlich ausgegeben und angezeigt wurde. Daher entstanden die Verdrießlichkeiten, die Haydn auch mit Artaria hatte, im Fall dieser mit der Versendung zögerte oder ein Werk zu früh anzeigte. Hummel in Berlin, Forster, Longman in London, Nadermann, Willmann, Sieber in Paris, Boßler in Speyer kommen hier wiederholt zur Sprache. Haydn schreibt Artaria gradezu bei Gelegenheit der Übersendung von Quartetten an Forster: „mir kan niemand verargen, daß, wan die Stücke gestochen sind, ich selbst noch trachte einigen gewinst zu erhalten, weil ich für meine werke nicht hinlänglich bezahlt bin, und weil ich eher ein Recht dazu habe als die übrigen Unterhändler. Hinführo werden Sie mit dem Accord zwischen uns behutsamer und schriftlich, ich aber für genugsame Bezahlung zu sorgen haben". Daß Artaria sich später das alleinige Eigenthumsrecht durch Vollmacht zu sichern wußte, sahen wir schon früher und werden später nochmals solcher Fälle begegnen.

Das erste Werk, das Haydn bei Artaria verlegte, waren 6 Sonaten für Clavier (Verlagsnummer 7). „Sollten sie einen nutzbahren abgang haben, so wird mich derselbe künftighin durch mehrere arbeiten überzeugen". Es folgten dann 6 Divertimenti (Verlagsn. 15); die ersten 12 Lieder (Verlagsn. 20); 6 Quartette (26 u. 27); 6 Symphonien, oder richtiger Ouverturen (33) ꝛc.

Die erstgenannten 6 Clavier-Sonaten (f. 16—20, 3), widmete Artaria den Schwestern Franziska und Marianne v. Auenbrugger, Töchter des rühmlich bekannten Arztes und musikalischen Schriftstellers Leopold v. Auenbrugger aus Graz, dessen kunstsinnige Familie auch von Mozart (1773) und von Nicolai (1781) besucht wurde. Franziska wird schon 1766 zu den nennenswerthen Clavierspielerinnen Wiens gezählt.[1] Nicolai[2] sagt von ihr, sie spiele meisterhaft auf dem Clavier und singe mit reiner Intonation und wahrem Affect; ihre Stimme sei ein tiefer Sopran. Zinzendorf hörte sie 1782 bei Fürst Adam Auersperg die Rolle des Renaud in Righini's „Armida" singen (S. 162). Noch 1796 rühmt Schönfeld Stimme und Gesang der nunmehrigen Freiin von Zois. Marianne, die jüngere liebenswürdige Schwester fand Nicolai schon sehr leidend. Sie starb bald

1 Hiller's Wöchentl. Nachrichten, 13. Stück.
2 Nicolai, Reise IV. S. 554.

darauf, am 25. Aug. 1782, im 23. Lebensjahre an der Abzehrung. Salieri, ihr Lehrer in Contrapunct, gab dann eine Clavier-sonate von ihr »*primo et ultimo di Lei prodotto*« mit einer Ode bei Artaria heraus, die er als „Freund und Bewunderer ihres seltenen Talentes" in Musik gesetzt hatte. Somit werden wir es erklärlich finden daß auch Haydn mit ungewöhnlicher Bewunderung von den Schwestern an Artaria schreibt: „Der Beyfall deren Freilen v. Auenbrugger ist mir der allerwichtigste, indem Ihre Spielarth und die ächte einsicht in die Tonkunst den größten Meistern gleichkommt: Beede verdienten durch öffentliche Blätter in ganz Europa bekannt gemacht zu werden". Und wenn er vordem sagt: „übrigens hoffe ich mir mit dieser Arbeith wenigstens bey der einsichtsvollen weld Ehre zu machen", so gesteht er selbst, daß er sich besondere Mühe gegeben. Auch suchte er der Sammlung durch eine aparte Idee einen gewissen Reiz zu verleihen, wobei er es jedoch für gerathen fand „um der Critic einiger Witzlinge auszuweichen", Artaria aufzufordern, „auf der andern Seite des Titelblats folgendes unterstrichene beyzudrucken:

»*Avertissement.*

Es sind unter diesen 6 Sonaten zwey einzelne Stücke, in welchen sich etwelche Täcte einerley Idee zeigen: der Verfasser hat dieses um den Unterschied der Ausführung mit Vorbedacht gethan.

Dan ganz natürlich hätte ich statt diesen Hundert andere Ideen nehmen können; damit aber dem ganzen werke wegen einer vorbedachten Kleinigkeit (welche die Herrn Critiker und besonders meine Feinde auf der üblen seite nehmen könnten) kein Tadel ausgesetzt werden kan, derohalben glaube ich dieses *avertissement*, oder so etwas dergleichen beyzufügen, indem es sonst dem abgang hinderlich seyn könnte . ich unterwerfe mich hierinfalls der einsichtsvollen meynung beeder Freilen v. Auenbrugger, an welche mein gehorsambster Handkuß erfolgt".

Die Verlagshandlung glaubte Haydn's Hinweiß in folgender bestimmterer Form wiedergeben zu müssen:

Avertimento.

Tra queste sei Sonate vi si trovano due Pezzi che cominciano con alcune battute dell' istesso sentimento, cioè l'Allegro scherzando della Sonata No. II, e l'Allegro con brio della Sonata No. V. L'Autore previene

averlo fatto a bella posta, congiando però in ogn'una di esse la Continuazione del Sentimento medesimo.[3]

In dieses Jahr fallen die letzten kleineren Kirchencompositionen aus dieser Zeit (m. 20. 21). Faßt man diese seit 1771 entstandenen Stücke dieser Gattung zusammen, so ergiebt sich, im Vergleich zu den früheren, ein unleugbarer Fortschritt. Alles ist compacter und drängt den späteren großen Aufgaben zu. Kaum eine dieser Nummern zeugt von dem früheren, oft so sichtbar lästigen Zwang. Reichthum der Erfindung, Frische, feste Gliederung, Wohllaut und wirkungsvolle Stimmführung ist ihnen Allen eigen. Fortan tritt auf diesem Gebiete eine längere Pause ein. Erst die 90er Jahre bringen noch einige und zwar der gediegensten Compositionen dieser Richtung.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Violoncellconcerte (e. 7. 8) in Abschrift erschienen.
1 Flötenconcert (e. 10) ditto.

Über den bisherigen Engkreis hinaus sehen wir Haydn's Ruf nun immer weitere Dimensionen annehmen. Die kaum erwähnten Namen führen uns nach Frankreich und England. In einem Briefe an Artaria (27. Mai 1781) gedenkt Haydn zum erstenmale seiner Verbindung mit Paris. Wir lesen: „*Monsieur* Le Gros, *Directeur* vom *Concert spirituel* schrieb mir ungemein viel schönes von meinem *Stabat mater*, so aldort 4 mahl mit größtem beyfall producirt wurde; die Herren batten um die erlaubnuß dasselbe stechen zu lassen. Sie machten mir den antrag, alle meine zukünftigen werke zu meinem nahmhaften besten stechen zu lassen, und sie wunderten sich sehr, daß ich in der Singcomposition so ausnehmend gefällig wäre; ich aber wunderte mich gar nicht, indem sie noch nichts gehört haben; wan sie erst meine Operette *L'Isola disabitata* und meine letzt verfaßte Opera *La fedelta premiata* hören wurden: dan ich versichere, daß der-

3 Nachricht. Unter diesen Sonaten befinden sich 2 Stücke, welche mit dem gleichen Gedanken beginnen, nämlich das All° scherz. der Sonate II, und das All° con brio der Son. V. Der Verfasser bemerkt im Voraus, dies absichtlich gethan zu haben, verändert jedoch in jedem Satze die Fortsetzung desselben Gedankens.

gleichen arbeith in Paris noch nicht ist gehört worden und vielleicht eben so wenig in Wienn; mein unglück ist nur mein aufenthalt auf dem lande".

Le Gros,[1] dem es stets darum zu thun war, für seine Concerte die ersten Künstler zu gewinnen, hatte sich offenbar auch an Haydn gewendet.[2] Welchen Erfolg die Aufforderung hatte, werden wir gleich sehen; zuvor aber wird es nöthig sein, das dortige Terrain kennen zu lernen. Die *Concerts spirituels*, im J. 1725 durch Philidor gegründet, wurden im Schweizersaal der Tuilerien an solchen Tagen abgehalten, an denen keine Oper sein durfte. Jährlich fanden 24 statt; zur Aufführung kamen Instrumentalstücke und kirchliche Vocalcompositionen für Solo und für Chor. Le Gros war in der Reihenfolge der 8te Dirigent. Zu den Verdiensten, welche diese Concerte[3] zur Förderung der Tonkunst überhaupt in Paris beitrugen, zählte auch ihr aneiferndes Beispiel zur Gründung ähnlicher Unternehmungen. So entstanden in 1770 die Liebhaber-Concerte (*Conc. des amateurs*) durch d'Ogni und Delahaye mit Gossec als Dirigent und dem bekannten Chevalier St. Georges als Solo-Violinist. Als die Gesellschaft 1780 in die Galerie *Henry III.* übersiedelte, nahm sie den Titel *Concert de la Loge Olympique* an und ihr Orchester bestand aus den zur Zeit besten Künstlern. Ein Jahr zuvor wurden erst Haydn's Symphonien durch den Violinisten Fonteski in Frankreich eingeführt.[4] So groß war ihr Erfolg daß er die Directoren im J. 1784 ermuthigte Haydn aufzufordern, eigens für diese Concerte 6 Symphonien (a. 52—57) zu componiren, welche in Paris unter dem speciellen Titel *Répertoire de la Loge Olympique* veröffentlicht wurden.[5] (Es war in

---

1 Le Gros, geb. zu Monampteuil 1739, gest. zu La Rochelle 1793, war Sänger der großen Oper in Paris und seit 1777 Director der concerts spirituels bis zu deren Auflösung in 1791.

2 Mozart componirte für diese Concerte die dreisätzige Symphonie in D. (Köchel, Nr. 297).

3 Sie gingen in 1791 ein, wurden aber 1805 erneuert. Ihnen reihten sich die in 1828 unter Habeneck entstandenen noch heute blühenden *Concerts du Conservatoire* an.

4 Nach Fétis schon 1770 durch den Verleger Sieber in den *Conc. des Amateurs.*

5 *Grove, Dictionary of Music and Musicians, vol. I. p. 385.* Siehe auch *Fétis, Curiosités hist. de la mus.* p. 332 ff.

diesen Concerten, wo Cherubini zum erstenmale ein Werk von Haydn hörte und davon so mächtig ergriffen wurde, daß er ihn fortan wie einen Vater verehrte.) Haydn übergab seine Partitur einem Wiener Banquier, der beauftragt war, ihm das ausbedungene Honorar von 600 Francs auszuzahlen. Nach Aufführung der Symphonien verkauften die Directoren das Verlagsrecht um 1000 oder 1200 Francs und schickten Haydn auch diese Summe als Zeichen ihrer Verehrung.[6]

Jene Symphonien bildeten fortan den Grundstock der Pariser Programme und wurden auch in Wien rasch bekannt. Weitere Verbindungen ging Haydn mit den Musikalienhändlern Nadermann, Willman und Sieber ein. Nadermann kaufte 1783 drei Symphonien und im nächsten Jahre erbietet sich Haydn „abermals drei ganz neue, sehr fleißig bearbeitete Symphonien, sauber und correct geschrieben, für 15 Ducaten bis Ende November einzureichen" und im Fall der Annahme das von ihm „verlangte Clavierstück bei erster Gelegenheit zu übermachen". In demselben Jahre hatte Willmann wegen Quartette mit Haydn unterhandelt und ihm mit der Pränumeration 100 Ducaten versprochen, wogegen aber Haydn Artaria den Vorzug ließ, obwohl mit nur 300 Gulden. In 1789 spricht Haydn von Symphonien, bei Sieber gestochen, der in rascher Folge deren 63 in Auflagstimmen herausgab.[7] Später gab Le Duc, Nachfolger des Lachevardière, die bekannte Sammlung von 26 Symphonien in Partitur heraus, womit er die Deutschen überholte. Wie rasch sich die Pariser Verleger der ersten Quartette Haydn's bemächtigten und in Stich herausgaben, sahen wir schon früher (I. S. 333).

Haydn's Ruf stand in Paris bald so hoch daß man, um Werke wenig bekannter Componisten gangbar zu machen, seinen Namen selbst mißbrauchte. So erzählt Gyrowetz in seiner Selbstbiographie (S. 45), daß er in Paris dem Orchester in der Probe seine Symphonien vorlegte und eine derselben mit Befremden aufgenommen wurde, da sie bereits als eine *Favorit-Pièce* von Haydn bekannt war. Gyrowetz konnte zwar seine Autorschaft nachweisen, allein der Irrthum war nicht mehr zu

6 *Fétis, Curios. hist.* p. 334.

7 *Deldevez, Curiosités musicales,* p. 28.

repariren. Er erfuhr dann vom Verleger Schlesinger daß dieser drei Symphonien, als von Haydn componirt, von einem Violinspieler, dem früher genannten Tost angekauft und herausgegeben habe, worunter auch die in Frage stehende gewesen war. — Nach Carpani [8] hatte Haydn ein Jahr zuvor, ehe er die Einladung nach Paris erhielt, von dorther den Auftrag erhalten, eine Vocalcomposition zu schreiben im Stile Lulli's oder Rameau's, von welchen man auch gleich Muster beigelegt hatte. Sie wanderten natürlich zurück mit der Erklärung, wenn man etwas nach der Manier von Lulli oder Rameau verlange, möge man sich an diese selbst oder an ihre Schüler wenden; Haydn aber vermöge leider nur Haydn'sche Musik zu schreiben. —

Im August 1781 trat Haydn durch Vermittlung des englischen Gesandten in Wien, General Chs. Jermingham, in geschäftliche Verbindung mit William Forster in London, dem berühmten Geigenmacher, der sich nun auch mit Musikalienverlag abgab. Haydn's Name erscheint in englischen Zeitungen zuerst im J. 1765 (Ankündigung seiner ersten in Amsterdam gedruckten Quartette).[1] In den 70er Jahren wurden seine Symphonien in den Concerten von J. C. Bach und Abel und in jener der Virtuosen Punto, Eichner und Lidl aufgeführt. Forster veröffentlichte 129 Werke von Haydn und zahlte, im Hinblick daß dieselben meistens schon in Wien und Paris gedruckt waren, anständige Honorare z. B. 20 Guineen für 6 Quartette (*en regard au contrat*); 70 Pfund Sterling für 20 verschiedene Compositionen. Die Symphonien sandte Haydn nicht in Partitur sondern in den einzelnen geschriebenen Auflagstimmen; Sendungen dieser Art betrugen bis über 2 Pfd. Stlg. an porto. Auf Forster folgten Longman und Broderip, die am 1. Januar 1788 in der an diesem Tage zum erstenmale erschienenen *Times* [2] 3 dem Prinzen von Wales gewidmete Symphonien (op. 51) und die 7 Worte (als Quartett arrangirt) ankündigten. Verdrießlichkeiten gab es auch hier mit den beiden Firmen. Seinen „allerliebsten" Monsieur Forster wußte Haydn aber immer wieder

8 *Le Haydine*, p. 222.

1 Pohl, Haydn in London, S. 89 f.

2 *The Times, or daily Universel Register, printed logographically. 3 d.* Es war eine Fortsetzung des am 13. Jan. 1785 eingegangenen *London Daily Universel Register. (The fourth Estate, by F. Knight Hunt. 1850.)*

freundlich zu stimmen. „Ich bin zu ehrlich und rechtschaffen (schreibt Haydn), als daß ich Sie kränken oder Ihnen schädlich sein solle". Einmal aber hatte Haydn aus Versehen einige Werke zweimal verkauft, was ihm bei seinem Besuche in London eine Vorladung vor Gericht und Erlag einer Geldstrafe zuzog.[3]

Vergebens suchte Lord Abingdon schon im Jahre 1783 Haydn zu bewegen, die Direction der damals gegründeten *Professional*-(Fachmusiker-)Concerte zu übernehmen. Er schlug die Bitte ab, machte sich aber anheischig, alles zu componiren, was man wünschte, wenn man ihm die Summe von 500 Pfd. Stlg. geben wolle. So eröffnete denn Wilhelm Cramer als Dirigent das erste der genannten Concerte (19. Febr.) und zwar mit einer Symphonie von Haydn. Auch die *Nobility* (Adels-) Concerte brachten seine Symphonien und führten sein *Stabat mater* auf. Kein Virtuose durfte es unterlassen, sein Programm mit Haydn's Namen zu schmücken; seine Quartette aber wurden selbst im Musikzimmer des Prinzen von Wales gespielt, wobei der Prinz die Cellostimme übernahm. Man beabsichtigte sogar, um sowohl den Namen Haydn zu verewigen als auch einen Beweis zu liefern, wie hoch der Engländer an Ausländern Kunst und Genie schätze, Haydn ein Monument in der Westminster-Abtei zu errichten, die feierliche Aufstellung aber so lange zu verschieben, bis er selbst, von der englischen Nation eingeladen, in London eintreffen würde.[4] Als der Concert-Unternehmer Salomon immer energischer den Fachmusikern entgegen trat, wendete auch er sich an Haydn aber ohne Erfolg. Um so drängender wurde die Gegenpartei mit Cramer an der Spitze und fast schien es dieser glücken zu wollen, was wir aus einem Briefe Haydn's an Forster ersehen, nach welchem es sich nur um eine Antwort von Cramer handelte, um Haydn für London zu bestimmen, wo ihm Forster bereits ein Quartier offerirt hatte. Der Opernunternehmer Gallini mochte damals ebenfalls auf Haydn gerechnet haben, denn Haydn schrieb ihm im Juli 1787 einen Brief, seine Forderungen für Opern betreffend.[5] Daß schließlich Salomon Sieger blieb, ist bekannt. —

---

3 Pohl, Haydn in London, S. 93 f.

4 Cramers Mag. d. Musik. 1784, S. 194. Wienerblättchen 1784, 1. Juni.

5 Dieser in ital. Sprache geschriebene Brief, 2 Seiten umfassend, wurde im Juli 1872 in London in einer Auction verkauft.

Außer in Frankreich und England stand Haydn's Name auch in Spanien schon jetzt in hoher Achtung. Hier hatte ihn der Dichter Yriarte[1] in einem, 1779 in Madrid erschienenen didaktischen Gedicht *La Música*[2] gefeiert. Dieses mit 6 allegorischen Kupfern gezierte Werk besingt in fünf gehaltreichen Gesängen mit poetischer Weihe die Tonkunst in ihrem ganzen Umfang. Der letzte Gesang rühmt den Werth der Musik bei Privat- und öffentlichen Festen, den Einfluß musikalischer Gesellschaften und preißt namentlich die Instrumentalmusik der Deutschen und ihre Componisten und insbesondere Haydn wegen der Eigenthümlichkeit und Neuheit der Erfindung in folgenden Versen:[3]

Dir, wunderbarer Haydn, Dir allein
Verlieh die reizende Camoene
Die Kunst stets neu und immer reich zu sein.
Dir lieh sie jene Zaubertöne
Die in das Ohr voll Überraschung schallen,
So oft erwiedert immer noch gefallen.

Viel eher wird der Beifall sich verlieren
Der schönsten Töne, die die Herzen rühren,
Als Deine so erlesʼnen Melodien,
Durch Ausdruck, Kraft und edlen Styl
Bewundernswerth, sich dem Gefühl
Der Welt und ihrer Dankbarkeit entziehen. —
Umringen gleich Dich in den neuern Zeiten
So manche Meister hochgeehrt,
Muß doch vorherrschend Deiner Muse Werth
Weithin und glänzend Deutschlands Ruhm verbreiten.

Hier in Madrid, o Hoher! herrschet Deine
Musik im still sich übenden Vereine,
Und Deine Kunst ist unsrer Liebe Lohn;
Mit heilgem Lobe krönt Dich täglich schon
Der Beifall, der Dir laut entgegenschallt,
Vom Strand des Manzanares wiederhallt. —

---

1 *Don Thomas de Yriarte*, geb. 18. Sept. 1750 zu Orotava auf der Insel Teneriffa, gest. zu Puerto de Sancta Maria in Andalusien.

2 *La Musica, poema por D. Thomas de Yriarte, con superior permisso: en Madrid en la Imperenta Real de la Gazeta. 1779.* 3. Aufl. 1789. Übersetzungen: *La Musique, poëme, traduit par J. B. C. Grainville, et acc. de notes par Langlé. Paris, an VIII. — Music, a didactic Poem, transl. by John Belfour. London 1807. — La Musica, poema, tradotto da Gius. Carlo de Ghisi. Firenze, 1868.*

3 Sólo á tu númen, Háyden prodigioso,
Las Musas concedieron esta gracia

Auch von anderer Seite wurde Haydn von Spanien aus gehuldigt. Luigi Boccherini damals schon hoch geschätzt durch seine Kammermusik, die sich durch Gründlichkeit, melodische, leicht fließende, nur häufig allzu weiche Schreibweise auszeichnete,[4] stand zur Zeit in lebhaftem Verkehr mit Artaria, bei dem er mehrere Werke[5] verlegte. In einem seiner Briefe an Artaria (dat. Arenas, Febr. 1781) bittet er die Verleger, an Sigr. Giuseppe Haidn, der ihnen wahrscheinlich bekannt sein wird, in seinem Namen zu schreiben, daß er einer der leidenschaftlichsten Schätzer und Bewunderer seines Genius und seiner musikalischen Werke sei, die in hohem Grade jene Auszeichnung verdienen, die ihnen zu Theil wird.[6] Artaria schickte den Brief an Haydn, der auch zu schreiben

De ser tan nuevo siempre, y tan copioso,
Que la curiosidad nunca se sacia
De tus obras mil veces repetidas.
Antes serán los hombres insensibles
Del canto á los hechizos apacibles,
Que dexen de aplaudir las escogidas
Cláusulas, la expresion, y la nobleza
De tu modulacion, ó la estra ñeza
De tus doctas y harmónicas salidas.
Y aunque á tu lado en esta edad numeras
Tantos y tan famosos Compatriotas.
Tú solo por la Música pudieras
Dar entre las naciones
Vecinas, ó remotas
Honor á las Germánicas regiones.
Tiempo há que en sus privadas Academias
Madrid á tus escritos se aficiona,
Y tú amor con tu enseñanza premias;
Miéntras él cada dia
Con la inmortal encina te corona
Que en sus orillas Manzanáres cria.

4 Puppo, Violinist und Orchesterdirector in Neapel, nannte Boccherini „die Frau Haydn's“, damit treffend den beiderseitigen Charakter ihrer Compositionen bezeichnend.

5 Die ersten bei Artaria verlegten Werke waren: 6 Quartette, *Baron du Beine* gew. op. 18; 6 ditto, op. 23; Concert für Violoncell, op. 34; 6 Trios für 2 Violinen und Baß op. 37.

6 *Spero mi faranno un favore, che io stimeró moltis mo ed è che se alcuno di lor Sigri (come è probabile) conoscesse il Sigr. Giuseppe Huidn, scrittore da me, e da tutti aprezzato al Maggior segno, gli offra i miei rispetti, dicendoli che sono uno de i suoi più appasionati stimatori,*

beabsichtigte und sich deßhalb erkundigte wo dieser Ort Arenas [Provinz Santander] läge, kam aber nicht dazu und bat Artaria, bei gelegener Zeit demselben seinen „ergebensten Respect" auszudrücken.

Noch eine Auszeichnung empfing Haydn in dieser Zeit aus Spanien: der König (Karl III, gest. 1788) verehrte ihm „für einige überschickte Musikalien" eine goldene mit Brillanten besetzte Tabatière und zwar in der schmeichelhaftesten Art, indem der am kaiserl. Hofe accreditirte k. spanische Legationssecretär auf ausdrücklichen Befehl seines Monarchen das Geschenk unter Versicherung der steten vorzüglichen Gewogenheit des Königs Haydn persönlich in Esterház überreichte und über den Empfang nach Hofe berichten mußte.[7] — Endlich noch hatte Haydn nebst der bekannten Kirchencomposition „Die sieben Worte Christi am Kreuze", die bei ihm im J. 1785 für Cadix bestellt wurde, damals noch eine kleinere Arbeit zu liefern, deren er in einem Briefe (5. April) an Artaria erwähnt: „jene Quartette so ich dermahlen in der arbeith habe, und die helffte fertig, sind ganz klein, und nur mit 3 Stück, sie gehören nach spanien".

Nach so vielen Zeichen der Anerkennung vom Auslande traf es sich gut, daß man zu gleicher Zeit auch in der Heimat Haydn eine Auszeichnung zutheil werden ließ. Im Juli dieses Jahres kündigten Artaria & Co. in der Wiener Zeitung an, daß sie in der Herausgabe ihrer großen Porträt-Sammlung von Monarchen und hohen Fürsten, Helden, Ministern, Gelehrten und vorzüglichen Künstlern dieser Zeiten, hauptsächlich aber von Personen des Vaterlandes fortfahren werden. Den Anfang hatten die Porträte der verstorbenen Kaiserin, Kaiser Joseph, Erzherzog Maximilian, Feldmarschall Graf von Lascy, Freiherr von London, Feldmarschall-Lieutenant Graf v. Wurmser gemacht. Als Fortsetzung sollten nur die Porträte von dem gefeierten Dichter Michael Denis[1] und von Joseph Haydn folgen. Haydn wurde

---

e ammiratori insieme del suo Genio, e Musicali componimenti dei quali qui si fà tutto quel apprezzo, che in rigor di Giustizia si maritano.

7 Wiener Zeitung 1781. Nr. 80.

1 Michael Denis, geb. 1729 zu Schärding, gest. 1800, 29. Sept. zu Wien als Hofrath und Custos der Hofbibliothek.

von J. E. Mansfeld[2] gestochen und trägt als Unterschrift die Horaz'schen Worte:

Blandus auritas fidibus canores ducere quercus.[3]

Haydn war somit als Mann des Tages mitten hineingestellt unter die ausgezeichnetsten Männer seiner Zeit. Er dankte Artaria für die überschickten Exemplare, „ob aber solche abgehen? ist eine Neugierde. durch jene, so Sie mir überschickten, hatten bishero Bildhauer und Vergolder gewinnst". Doch waren der Fürst und Haydn von der Ausführung erfreut und Letzterer bittet Artaria, ihn, wenn er nach Wien kommt „bey dem so verdienstvollen Herrn von Mansfeld aufzuführen". —

Dem Porträt von Mansfeld ging, soviel bis jetzt bekannt ist, nur ein einziges aus jüngeren Jahren voraus. Es ist um 1770 von Lorenz Gutenbrunn auf Holz gemalt und stellt Haydn im Begriff zu componiren in stehender halber Figur dar, die linke Hand auf den Tasten eines Claviers ruhend, die rechte erhobene Hand eine Feder haltend. Es existirt von diesem Bilde ein unbedeutender Kupferstich und eine hübsche aber nicht ganz getreue Lithographie von Schiavonetti. — Das diesem Bande beigegebene Porträt fällt in die zweite Hälfte der 80er Jahre. Das Original in Miniatur, dem auch eine Haarlocke von Haydn beigefügt ist, ist in Aquarell auf Elfenbein gemalt und war ehedem im Besitz der Frau Josefa Freiin von Erggelet geb. von Henikstein, die es aus Haydn's eigener Hand empfing. Es blieb im Besitz dieser Familie, bis es im J. 1878 Frau Pauline Freiin

---

2 Joh. Ernst Mansfeld, geb. zu Prag 1738, 14. Juli, gest. zu Wien 1796, 22. Febr., Zögling der k. k. Akademie der bild. Künste, k. k. Stempelgraveur a. d. Schule des J. M. Schmuzer. Von ihm existiren auch vorzüglich gestochene Porträte von Metastasio, Sir Robert Murray Keith (großbr. Gesandter in Wien), Joh. Thomas v. Trattnern, obige Grafen Hadik und Lascy 2c. Ein zweiter Mansfeld, Joh. Georg, war k. k. Hof-Antikencabinet-Zeichner, Kupferstecher und Inhaber einer Schriftgießerei; er war zu Wien geboren 1763 und starb daselbst 1817. Von J. G. Mansfeld *le jeune* existirt Mozart's Porträt, Brustbild in Profil nach Posch, Artaria 1789.

3 Vollständiger:

Tibi, qui possis
Blandus auritas fidibus canoris
Ducere quercus
In amicitiae tesseram.

von Weckbecker (geb. Freiin v. Erggelet) dem Museum der Ge-Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als Geschenk überließ.

Für den Herbst erwartete Kaiser Joseph hohe Gäste: den russischen Großfürsten Paul[1] mit Gemalin, Herzog Fr. Eugen von Würtemberg mit Gemalin, begleitet von Prinz Ferdinand und Prinzessin Elisabeth von Würtemberg. Die Großfürstin Maria Feodorowna (geb. Prinzessin von Würtemberg und Schwester der Elisabeth), vermählt seit 18. Oct. 1776,[2] wird von der Wiener Zeitung als eine „vorzügliche Schönheit" geschildert. Die hohe Frau nahm lebhaftes Interesse an Wissenschaft und Kunst und liebte und pflegte namentlich die Musik, während ihr Gemal einen regen Forschungsgeist bekundete. Die damals 15jährige Prinzessin Elisabeth war die erklärte Braut des Erzherzogs Franz (nachmaligen Kaiser), dem sie am 8. Jan. 1788 angetraut wurde. Sie kam im Oct. 1782 wieder nach Wien, wohnte im Belvedere und empfing im angrenzenden Kloster der Salesianerinnen die Vollendung ihrer Erziehung. Mozart hatte vergebens gehofft, ihr Musiklehrer zu werden; im Gesang wählte der Kaiser statt seiner Salieri („denn bei ihm ist nichts als Salieri"), im Clavier wurde ihm Georg Summer, ein wenig bekannter Lehrer (später Hoforganist) vorgezogen.[3] Kaiser Joseph zeigte sich der Prinzessin sehr zugethan und war selbst, wie alle Welt sagte, ihr zu Liebe den Eltern entgegen gefahren; that gar zärtlich mit ihr, „küßte ihr unaufhörlich die Hände, eine nach der andern und öfters beide zugleich". Ihre Eltern reisten als Graf und Gräfin von Gröningen, das großfürstliche Paar als Graf und Gräfin von Norden. Erstere waren am 10. Nov. angekommen. Am 16. Nov. gab ihnen Erzherzog Maximilian eine Musik bei sich, zu der auch Mozart geladen war und sich als Clavierspieler producirte. Am 22. Nov. traf das russische Paar ein und nun folgten eine Reihe wissenschaftlicher Besichtigungen, gesellschaftlicher Unterhaltungen und Theaterbesuche. Da man auf den hohen Besuch schon im Sommer vorbereitet war und derselbe

---

1 Er bestieg nach dem am 7. Nov. 1796 erfolgten Tode der Kaiserin Katharina als Paul II. den russischen Thron und starb am 11. März 1801 eines gewaltsamen Todes.

2 Des Großfürsten erste Frau, gest. 26. April 1776, war eine Prinzessin Wilhelmine von Hessen-Darmstadt.

3 Mozart's Briefe 1781 Aug. — Dec. — Jahn, Mozart I. 634 ff.

anfangs früher erwartet wurde, schrieb Mozart über Hals und Kopf an seiner „Entführung", in der Hoffnung, vor dem hohen Paar mit etwas Neuem auftreten zu können. Dann hoffte er wieder, bei dieser Gelegenheit seinen „Idomeneo" in neuer Bearbeitung vorführen zu können. Da man aber schon zwei Opern von Gluck („Alceste" ital., „Iphigenie auf Tauris" deutsch) bestimmt hatte, so wäre eine dritte für die Sänger zu viel gewesen und so mußte Mozart auch hier zurücktreten. Im Grunde verstand sich der Kaiser selbst nur ungern zu Gluck, denn von Herzen war er seiner Muse nicht sonderlich gewogen, so wenig wie der Bernasconi, Gluck's Lieblings-Sängerin, die auf ein Jahr mit 500 Ducaten engagirt war, dem Kaiser förmlich aufgedrungen wurde und nun doch beschäftigt werden mußte. Mit Mühe gelang es auch, ein Ballet zu Stande zu bringen, da dasselbe nach Noverre's Abgang aufgelöst worden war. Als Balletmeister wurde nun Crux auf kurze Zeit engagirt.

Sonntag den 25. Nov. gab der Kaiser in Schönbrunn ein großes Fest, dem die großfürstlichen und herzoglichen Gäste und Erzherzog Maximilian beiwohnten. Aufgeführt wurde im Schloßtheater Gluck's »*Alceste*« in italienischer Sprache; dann folgte ein maskirter Ball, zu dem 3—4000 Personen geladen waren. Man tanzte in mehreren Sälen Quadrille und andere Tänze in römischer Tracht, in ungarischer Nationaltracht (mit der eigenen Landesmusik), in tartarischer-, Matrosen- und sogenannten Straßburger Tracht; den Beschluß machte ein glänzendes Souper. —[4] »*Alceste*« wurde am 3. 13. und 19. Dec. im National-Hoftheater in Gegenwart der Gäste wiederholt; dieselben besuchten ferner Gluck's „Iphigenie auf Tauris" (27. Nov., 9. Dec.), „die Pilgrimme von Mekka" (5. Dec.); »*Orfeo*« (ital., 31. Dec.), das beliebte Singspiel „die schöne Wienerin" (Musik von Umlauf), „Medea" (von Benda), „die eingebildeten Philosophen" (von Paisiello). — Am 14. Dec. wurden die Schauspieler von dem kaum erst (20. Oct.) eröffneten Leopoldstädter Theater und die französische Gesellschaft vom Kärnthnerthor-Theater nach Schönbrunn berufen, wo sie nach der Tafel Lustspiele aufführten. — Am 22. und 23. Dec. besuchte der Kaiser mit der Gräfin von Norden, Graf von Gröningen und Erzherzog Maximilian die jährliche

4 Wiener Zeitung Nr. 95.

Akademie der Tonkünstler-Societät im Kärnthnerthor-Theater. Man hatte beabsichtigt, Haydn's seit 1775 nicht mehr gehörtes Oratorium „Tobias“ aufzuführen, wählte aber dafür Hasse's »*Sta. Elena al Calvario*«. Die für die Societät wenig schmeichelhafte Abänderung haben wir früher (S. 86) kennen lernen.

Am 24. December wohnte die Gräfin von Norden dem vom Kaiser in seinem Salon veranstalteten Wettkampf zwischen Mozart und Clementi bei. Mozart beschreibt denselben seinem Vater (16. Jan. 1782): „Der Kaiser that (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausspruch, daß er zu spielen anfangen sollte. »*La santa chiesa Catolica*«, sagte er, weil Clementi ein Römer ist. — Er präludirte und spielte eine Sonate, — dann sagte der Kaiser zu mir *allons* drauf los. — Ich präludirte auch und spielte Variationen, — dann gab die Großfürstin Sonaten von Paesiello her (miserable von seiner Hand geschrieben) daraus mußte ich die Allegro und er die Andante und Rondo spielen. — Dann nahmen wir ein Thema daraus und führten es auf 2 Pianoforte aus.“ Mozart sagt dann noch daß der Kaiser sehr gnädig und, wie er aus sehr guter Quelle erfuhr, recht zufrieden mit ihm war. Er schickte ihm auch nach der Production 50 Ducaten „welche ich dermalen recht nöthig brauche“.

Dienstag den 25. Dec., am ersten Weihnachtstag, speiste der Kaiser mit den hohen Herrschaften und wohnte Abends mit ihnen einem, in den Gemächern der Gräfin von Norden veranstalteten großen Concerte bei. Es wirkten die vorzüglichsten in Wien anwesenden Künstler beiderlei Geschlechtes in diesem Concerte mit, von dem die Wiener Zeitung etwas unklar sagt „daß es den fürstl. Esterházy'schen Kapellmeister, den berühmten Herrn Joseph Haydn zum Verfasser hatte“, was faßt vermuthen läßt, daß, wenn nicht alle so doch die meisten Compositionen von Haydn waren. Das von ihm aufgelegte Streichquartett wurde von dem uns bekannten Luigi Tomasini aus Esterház und von den Wiener Künstlern Aspelmayer, Huber und Weigl gespielt und von der hohen Gesellschaft „mit gnädigsten Beifall beehrt“. Haydn „als Compositor“ erhielt eine prächtige emaillirte mit Brillanten besetzte goldene Dose und jeder der genannten Herren eine goldene Tabatière. Während ihrer Anwesenheit in Wien hatte die Großfürstin auch einige Musik-Lectionen bei Haydn genommen und das Interesse das sie ihm erwieß, ließ bei ihm

eine so wohlthuende Erinnerung zurück daß er im Jahre 1802 der nun verwittweten Kaiserin ein Exemplar seiner 3 und 4stimmigen Gesänge, auf welche er selber großen Werth legte, übersandte und dafür mit einem Dankschreiben, in dem sie jener Musik-Lectionen gedachte, und einem kostbaren Ring beehrt wurde.

Wenn sich auch der Großfürst nicht in gleichem Maße für Musik interessirt haben mag, konnte er sich doch rühmen daß ihn der Kaiser einer besonderen Werthschätzung würdigte, indem er ihn bei Besichtigung seiner Musik-Bibliothek auch auf die eigens für ihn von seinem ehemaligen Hofkapellmeister Gaßmann componirten Quartette aufmerksam machte, wobei er mit Wehmuth bemerkte: „Dies sind noch Rosen von meines Gaßmann's Grab". Der Kaiser schätzte denselben bekanntlich sehr hoch. Als sich dessen Frau nach seinem Tode weinend dem Kaiser zu Füßen warf, wurde auch er zu Thränen gerührt und äußerte: „Ich habe nicht nur einen vortrefflichen Künstler sondern auch einen der rechtschaffensten Männer verloren".

Übrigens verging fast kein Tag, wo nicht die hohen Herrschaften es sich angelegen sein ließen, hervorragende Künstler und Gelehrte, wissenschaftliche Sammlungen und Anstalten kennen zu lernen und verlohnt es wohl, sie bei diesen Gängen, die uns einen raschen Einblick in das mannigfach aufstrebende damalige Wien gestatten, zu begleiten. So hören wir von Besuchen bei Gluck und Metastasio; Besichtigungen der Hofbibliothek, des botanischen Gartens, wo der Professor der Chemie und Botanik, Bergrath Niclas Joseph von Jacquin die nöthigen Erläuterungen gab; der Universität, wo die Gäste vom *Rector magnificus* Probst Ignaz Parhamer, vom Universitäts-Kanzler, Graf Edmund Maria v. Arzt und Reichsgrafen Vassegg, den Directoren, Dekanen und Professoren empfangen und in die verschiedenen Hörsäle geleitet wurden. Höchst lehrreich gestaltete sich auch der Besuch der Akademie der bildenden Künste auf der neuen Universität, wo die vornehmsten Meisterstücke der Maler- und Bildhauerkunst vorgewiesen wurden; der Besuch der Sternwarte, wo der Director Abt Maximilian Hell über seine Reise in Lappland berichtete, worauf dann der Kaiser selbst die Stelle des Lehrers übernahm und mit bewunderungswürdiger Einsicht den Gebrauch der vorhandenen herrlichen Instrumente erklärte, besonders jene, welche der Kaiser in diesem Jahre aus dem Museum

des verstorbenen Prinzen Karl von Lothringen hatte übertragen lassen; Besuche des anatomischen und medicinischen Museums, wo Professor Jos. Barth die vornehmsten anatomischen Präparate vorzeigte und die Operation des grauen Staares erklärte; der anatomischen und chemischen Hörsäle, wo Professor v. Jacquin Experimente vornahm; des Bibliothek- und Naturalien-Saales; jener Säle wo unter Leitung des Lehrers Johann Baptist von Hagenauer die antiken und modernen Statuen, Vasen und Ornamente besichtigt wurden. Schließlich wurde noch die Hof-Buchdruckerei des Edlen v. Trattnern in der Josephstadt, die Bilder-Gallerie des Fürsten Liechtenstein und jene im kaiserlichen Belvedere und Hofrath und Leibmedicus Joh. Ingenhouß besucht, der die neuesten Entdeckungen in der Physik erklärte. Auf Befehl des Kaisers erschien auch der Lehrer des Taubstummen-Instituts Dr. Joh. Friedrich Storck, Priester der erzbischöfl. Cur, mit seinen Zöglingen in den Gemächern der Gräfin von Norden und erklärte im Beisein des Kaisers seine Lehrmethode und nahm mit seinen Zöglingen Prüfungen vor.[5]

Am 3. Januar 1782 besuchten Graf und Gräfin von Norden nochmals eine Vorstellung der »*Alceste*« und reisten dann am folgenden Tage nach Italien. Der Kaiser begleitete seine Gäste bis Mürzzuschlag und seine liebenswürdige Aufmerksamkeit erstreckte sich dann noch bis ins Herz von Steiermark, indem er seinen Besuch durch den Grafen Chotek als Reichskommissarius begleiten und auf seine Kosten in Graz im Theater die Aufführung einer *Opera buffa* und einen Ball im Redoutensaal abhalten ließ.[6] —

Im Jahre 1781 erschienen bei Artaria Haydn's erste „XII Lieder für das Clavier, gewidmet aus besonderer Hochachtung und Freundschaft der Freulen Francisca Liebe Edle v. Kreutznern", I. Theil. Das schöne Titelblatt war von dem tüchtigen C. Schütz erfunden und gestochen und auch sonst „alles deutlich und rein gestochen (nicht gedruckt)". Es sind die folgenden Lieder:

1. Das strickende Mädchen (Und hörst du kleine Phillis nicht).
2. Cupido (Weißt du mein kleines Mägdelein).
3. Der erste Kuß (Leiser nannt ich deinen Namen).

5 W. Ztg. 1781. Nov., Dec.
6 W. Ztg. 1782, Nr. 1—9.

4. Eine sehr gewöhnliche Geschichte (Philint stand jüngst vor Babets Thür).
5. Die Verlassene (Hör' auf mein armes Herz so bang zu schlagen).
6. Der Gleichsinn (Sollt' ich voller Sorg' und Pein).
7. An Iris (Ein Liedchen vom Lieben verlangst du von mir).
8. An Thyrsis (Eilt ihr Schäfer aus den Gründen).
9. Trost unglücklicher Liebe (Ihr mißvergnügten Stunden).
10. Die Landlust (Entfernt von Gram und Sorgen).
11. Liebeslied (So lang, ach! schon so lang).
12. Die zu späte Ankunft der Mutter (Beschattet von blühenden Ästen).[1]

Die Dedication nennt uns ein bisher unbekanntes Haus, dem wir weiterhin bei einem zweiten und größeren Werke Haydn's nochmals begegnen werden.

Mit den Liedern trat Haydn mit dem damals in Wien beliebten Componisten und Hof-Claviermeister Jos. Anton Steffan[2] in die Schranken, der in den Jahren 1778—82 eine „Sammlung deutscher Lieder für Clavier" in 4 Abtheilungen bei Kurzböck herausgab, von denen sich die von ihm selbst componirten Abtheilungen (I. II. IV.) durch Einfachheit und Lieblichkeit auszeichnen und sehr beliebt wurden. Die Texte aus den damals besten Dichtern lieferte ihm sein Jugendfreund und Gönner Hofrath v. Greiner, an den sich auch Haydn wandte und dann dessen „Gutachten in Betreff des Ausdruckes" einholte. Wieder bittet Haydn um ein zweites Duzend „aber nur gute und mannigfaltige, damit ich dabey eine Wahl habe: dan es fügt sich, daß mancher Text eine wahre Antipatie wider den Compositor oder der Compositor wider den Text hat". Haydn fürchtet auch daß eines der bereits fertigen Lieder (Nr. 12) „vielleicht wegen der strengen Censur nicht wird erlaubt werden . mir wäre leyd darum, indem ich eine ausnehmend gut passende Aria darauf gemacht". Die Sorge war unnöthig; indem die Kritik sich milde zeigte, eingedenk der eigenen Worte des Dichters: „Es ist geschehen"! Im Juni 1781 waren die ersten 12 Lieder fertig und Haydn sang sie seinem Freunde Abbé Stadler, als dieser ihn zum erstenmale in Esterház besuchte, selbst am Clavier vor.

---

1 In der neuen Ausgabe bei C. F. Peters, Nr. 1351, her. von Alfred Dörffel sind aufgenommen: Nr. 3, 5, 6, 7, 8, 10 (bei Peters: Nr. 12, 27, 15, 28, 30, 26).

2 Geboren 1726 zu Kopidlno in Böhmen.

Die Texte von Nr. 4, 8 und 9 wahren schon in der 3. Abtheilung obiger Sammlung deutscher Lieder für das Klavier" von Leopold Hofmann[3] benutzt worden, worüber Haydn an Artaria schreibt: „diese 3 lieder sind von Herrn Capellmeister Hofmann (unter uns) elendig componirt; und eben weil der Prahlhans glaubt, den Parnaß alleinig gefressen zu haben, und mich bey einer gewissen großen weld in allen Fällen zu unterdrucken sucht, hab ich diese nemblichen 3 lieder um der nemblichen groß sein wollenden weld den unterschied zu zeigen, in die Music gesetzt: »*Sed hoc inter nos*«. Haydn schreibt dann weiter: „besonders aber bitte ich Euer Hoch Edlen diese Lieder niemanden zuvor abspiellen oder singen oder gar aus absicht verhunzen zu lassen, indem ich selbst nach deren Verfertigung dieselbe in den critischen Häusern absingen werde: durch die gegenwart und den wahren Vortrag muß der Meister sein Recht behaupten . es sind nur lieder, aber keine Hofmanische Gassenlieder wo weder Idee, noch ausdruck, und noch viel weniger gesang herrschet".

Haydn beabsichtigte ursprünglich, diese Sammlung Lieder „aus besonderer Hochachtung der *Mademoiselle Clair* zu widmen. „Sie ist die Göttin meines Fürsten (schreibt Haydn) und Sie werden wohl einsehen, was dergleichen Dinge für Eindruck machen"! Auch sollten die Lieder erst am 19. November, als am „Namenstag dieser schönen" erscheinen. Bald aber heißt es: „mit der Dedication steh ich noch in Zweifel: ob ich es jener oder einer andern dediciren werde".

Haydn war damals sehr eingenommen von diesen Liedern und meinte, daß dieselben „durch den mannigfaltigen natürlich schönen und leichten Gesang vielleicht alle bisherigen übertreffen werden". Er verlangte 30 Ducaten Honorar, begnügte sich aber dann mit einem Ducaten per Stück „aber niemand solle darum etwas wissen". —

Den 12 Liedern folgten 6 Streichquartette (d. 39—44), die ersten die Haydn bei Artaria verlegte. Er kündigte ihr baldiges Erscheinen schon im December dieses Jahres in der Wiener Zeitung also an: „Auch sind die 6 ganz neuen Quartette

3 Hofmann war damals Chordirector bei St. Peter, später Domkapellmeister. Die ersten 24 Lieder sind von Karl Triberth, unserm ehemaligen Sänger in Esterház, nun Kapellmeister in Wien; die letzten 6 sind von Hofmann.

dieses großen Mannes in größter Beschäftigung der Auflagen und hoffen es in ungefähr 4 Wochen herausgeben zu können". Über diese voreilige Anzeige war Haydn, wie wir schon sahen, nicht wenig erzürnt. Er erlitt dadurch „bey Gott mehr als 50 Ducaten schade, indem ich viele Pränumeranten noch nicht contentirte und jene etwelchen auswärtigen gar nicht mehr überschicken kann". Haydn sagt ferner daß er „aus bloßer Freundschaft und ferneren Vertrag" mit Artaria die Quartette nicht nach Berlin an Hummel schickte, der auch auf das Werk pränumeriren wollte d. h. um dasselbe nachstechen zu können. — Gleich der früheren Serie erhielt auch diese in der Berliner Ausgabe ihre eigene Bezeichnung: „Jungfernquartette", nach einer weiblichen Figur auf dem Titelblatt. Allgemeiner aber sind sie als die „Russischen" bekannt, da sie vermuthlich in den Appartements der Großfürstin bei ihrem Wiener Besuche gespielt wurden und der Großfürst später von Artaria ein Exemplar entgegen nahm. Haydn schickte sie auch an den Prinzen Heinrich von Preußen (Bruder König Friedrich II.), der in Rheinsberg eine Kapelle und französische Oper unterhielt, worauf er folgenden, vom Maler Dies [1] mitgetheilten Brief erhielt:

„Ich danke Denenselben für die mir überschickten Quartetten, welche mir ein großes Vergnügen machen. Beykommende Kleinigkeit, werden Dieselben, als ein Merkmahl meiner besondern Zufriedenheit annehmen; der ich übrigens mit Achtung verbleibe

Berlin, den 4. Febr. 1784.

Ihr wohlaffectionirter
Heinrich.

Die Kleinigkeit, die dem Briefe beigegeben war, bestand in einer goldenen Medaille und dem Bildnisse des Prinzen.

Von den, im Jahre 1781 gleichfalls bei Artaria aufgelegten *Six Divertissements à 8 Parties concertantes* (c. 8—13) liegen, wie früher erwähnt, Nr. 9, 10 und 11 in Haydn's Handschrift als Barytonstücke aus dem J. 1775 vor; auch Nr. 12 und 13 in Abschrift erhalten, gehören in diese Rubrik. Sie bilden eine der letzten Fälle, wo Haydn selbst diese Compositionen werth hielt, ohne wesentliche Veränderung auch dem Publikum zugängig zu machen.

Von den 5 Symphonien, die in dieses Jahr fallen, ist die erste (a. 40) *La chasse* betitelt. Sie wurde, wie die Tradition

---

1 Biograph. Nachrichten, S. 70.

erzählt, nach des Fürsten Rückkunft von Paris, wo er sich diesesmal längere Zeit aufgehalten hatte, vor ihm aufgeführt. Haydn benutzte als letzten Satz (welcher der Symphonie den Namen gab) die Einleitung zum 3. Akt seiner Oper *La fedeltà premiata*. Es ließe sich wohl annehmen daß dieser Satz dem Fürsten besonders gefallen haben mochte und ihm also Haydn durch die unerwartete Benutzung eine artige Überraschung zu bereiten gedachte.[2] Haydn hat diese Symphonie auch selbst für Clavier arrangirt, in welcher Form sie noch in seiner Handschrift existirt und bei Artaria im Stich erschien. Der glücklichen Rückkunft des Fürsten zu Ehren wurde auch ein Chor G-dur $^2/_4$ »*Al tuo arrivo felice*« gesungen, zu dem Haydn einen Satz aus einem Baryton-Trio verwendete, offenbar ein Lieblingsstück des Fürsten. In gleicher Weise wurde ein andermal die Wiedergenesung des Fürsten durch ein Barytonstück, D-dur $^3/_4$, mit unterlegtem Text »*Dei clementi*« gefeiert.

Die sogenannte Cäcilienmesse, Haydn's siebente, C-dur (l. 7) läßt sich nur nach vorhandenen Auflagstimmen in dieses Jahr einreihen. In der Chronik wurde darauf hingewiesen daß diese Messe etwa für das in den Monat November fallende jährliche Fest der Cäcilien-Congregation bestimmt war. Dafür spricht auch der unverkennbar auf dieselbe verwendete Fleiß und Ernst, der im allzugroßen Eifer manche Nummer allzu lang werden ließ; dies mag auch die bedeutende Kürzung der Partitur (Breitkopf und Härtel Nr. 5) zufolge gehabt haben.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

4 Symphonien (a. 41—44) im Druck erschienen.
1 Waldhornconcert (e. 11) in Abschrift erschienen.

Im Jahre 1782 ereigneten sich drei Todesfälle, die Haydn, jeder in seiner Art, wohl recht nahe gegangen sein mochten.

2 In Haydn's Katalog ist sowohl der Anfang der Symphonie als auch obiger letzter Satz als selbstständige Symphonie thematisch verzeichnet — ein Beweiß, wie wenig die oft citirte Zahl seiner Symphonien (118) mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Sind doch auch seine Ouverturen ebenfalls in diese Rubrik aufgenommen. Partitur und Auflagstimmen erschienen in jüngster Zeit bei Rieter-Biedermann (Nr. 5).

In Wien verschied am 12. April der Dichter Metastasio im 84. Lebensjahre in demselben Gebäude (großes Michaelerhaus) das er seit 1735 nicht verlassen hatte und dessen Dach auch Haydn in seinen kümmerlichen Jünglingstagen beherbergt hatte. Haydn verdankte ihm damals (Bd. I. 162) eine gelehrige Schülerin in Marianne Martines und einen tüchtigen Lehrer in dem Italiener Porpora. Als Gegengabe hatte ihm Haydn mit *L'Isola disabitata* ein würdiges Denkmal der Erinnerung gesetzt.

Ein nicht minder ernster Trauerfall war der Tod der verwittweten Fürstin Maria Anna Louise Esterházy. War doch ihr Gemal, Fürst Paul Anton derselbe, der Haydn zu seinem Vice-Kapellmeister ernannte. Die Fürstin war Zeuge aller Wandlungen der Musikkapelle seit jener Zeit; sie sah das Alte versinken und den frühlingsverheißenden Übergang einer freier athmenden Musik aufkeimen und deren Schöpfer zu sein, konnte sich Haydn mit gerechtem Stolze rühmen. Die Fürstin starb am 4. Juli, 71 Jahre alt und wurde in der Fürstengruft zu Eisenstadt beigesetzt.[1]

Zwei Monate früher, am 1. Mai, starb auch Marie Therese, des Grafen Nicolaus Erdödy Tochter, vermählt seit 10. Jan. 1763 mit Paul Anton, ältesten Sohne des Fürsten Nicolaus Esterházy. Abermals ein Wachruf an Haydn; hatte er doch zu dieser Vermählung sein erstes größeres Werk, das Schäferspiel *Acis e Galatea* componirt (I. 232). —

Im Herbst dieses Jahres besuchten Graf und Gräfin von Norden auf ihrer Rückreise nach Petersburg abermals Wien. Der Kaiser war ihnen bis Ems entgegen gefahren. Die Ankunft erfolgte am 4. October. An demselben Abend besuchten sie das National-Hoftheater wo die Oper *La Contadina in corte* von Sacchini gegeben wurde. Der Kaiser gab ihnen abermals ein Fest in der Orangerie in Schönbrunn, wozu die ganze Wiener Aristokratie geladen war. Am 13. Oct. war große Tafel im Augarten, wobei die Kaiserliche Kammermusik sich hören ließ. Fürst Auersperg veranstaltete ihnen ebenfalls am 11. Oct. ein glänzendes Fest in seinem Palais vor dem Burgthor. Der Garten war

1 *La bonne Princesse d'Esterhazi est morte hier au convent d'Eisenstadt a 11e du soir. (5. Juillet.)* Zinzendorf spricht später auch über ihr Vermögen und ihre Vermächtnisse sowie über ihr wohl erhaltenes Aussehen *(à 70 ans elle avait l'air d'en avoir cinquante).*

prachtvoll illuminirt und auf dem Haustheater wurde die Oper *Armida* von Righini von Damen und Cavalieren aufgeführt. Mozart war diesmal glücklicher; er konnte ihnen seine am 16. Juli zum erstenmale gegebene Oper „Die Entführung aus dem Serail" vorführen „wo ich (wie er dem Vater schreibt) für gut befunden, wieder an das Clavier zu gehen und zu dirigiren; theils um das ein wenig in Schlummer gesunkene Orchester wieder aufzuwecken, theils um mich (weil ich eben hier bin) den anwesenden Herrschaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen". Auch außerdem besuchten die russischen Gäste fast allabendlich das Theater, wo meistens Lust- und Singspiele gegeben wurden. Auch wiederholten sie ihre Besuche auf der Hofbibliothek nnd im Belvedere. Am 19. October erfolgte die Abreise. „Der Kaiser hatte sich diesmal kühl gegen die Gäste verhalten, die Conversation war oft trocken, langweilig und einige Monate später konnte er seinem Bruder melden, daß die Correspondenz mit dem Großfürsten erloschen sei".[2]

Aus einer brieflichen Mittheilung Haydn's an Artaria ersehen wir daß der Fürst hoffte, die hohen Gäste in Esterház empfangen zu können. Haydn schreibt: „Was aber die Clavier-Sonaten mit einer Violine [Trios] betrifft, werden Sie noch sehr lang in geduld stehen müssen, indem ich nun eine ganz neue wellsche *Opera* zu verfassen habe, indem der Großfürst und Seine Gemahlin, und vielleicht Sr Maj. der Kaiser zu uns herab kommen wird". Es dürfte nicht unwahrscheinlich sein, daß die hohen Gäste die kühlere Aufnahme zu rascherer Abreise veranlaßte und somit auch der beabsichtigte Ausflug nach Esterház unterblieb, wodurch wir um ein jedenfalls glänzendes Fest gekommen sind, das einzige und letzte obendrein, das in den achtziger Jahren stattgefunden hätte. —

Die Oper, welche Haydn in Arbeit hatte, die vorletzte die er für die fürstliche Bühne schrieb, war *Orlando Paladino* (Ritter Roland), Libretto von Nunziato Porta. Das gedruckte Textbuch [3] unterließ es diesmal nicht, den erwarteten Gästen gegenüber

2 Ad. Wolf „Fürstin Eleonore Liechtenstein". Nach Briefen und Memoiren ihrer Zeit. 1875. S. 184.

3 *Orlando Paladino, dramma eroicomico in tre atti, musica del celebre Sigr. Giuseppe Haiden. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterhazi. l'anno 1782.*

mit Stolz auf den „berühmten“ fürstl. Kapellmeister hinzuweisen. Es traten folgende Personen auf:

Orlando, paladino	*Mons. Specioli.*
Pasquale, scudiero d'Orlando . . .	*Mons. Moratti.*
Angelica, regina del Cattai	*Madame Bologna.*
Medoro, amante d'Angelica	*Mons. Braghetti.*
Rodomonte, re di Barbaria	*Mons. Negri.*
Eurilla, pastorella	*Madame Specioli.*
Alcina, maga	*Mlle. Valdesturla.*
Licone, pastore } *Caronte* }	*Mons. Dichtler.*

Ritter Orlando, in Angelica, Königin von Cattai verliebt, welche sich mit ihrem Geliebten, Medoro, verborgen hält, zieht mit seinem Knappen Pasquale, einem feigen Pralhans, aus, sie aufzusuchen. Rodomonte, König der Berberei, macht sich gleichfalls auf den Weg, um sie vor Orlando, der auf die Macht seiner Waffen pocht, zu schützen. Er erfährt durch Fischer ihren Aufenthalt und bietet seinen Schutz an. Angelica fleht zur Zauberin Alcina, welche Orlando in einen eisernen Käfig versetzt. Sobald er wieder frei ist, erneuert er seine Nachstellungen. Angelica verzweifelt, will sich ins Meer stürzen, wird aber von Medoro zurückgehalten. Beide entfliehen, von Orlando verfolgt. Wieder hilft Alcina: ein Ungeheuer vertritt ihm den Weg und er wird in einen Stein verwandelt. Wir stehen am Fluß Lethe, Charon wartet in seiner Barke, in der Ferne erblickt man das Elysium. Orlando schläft auf einem Felsen und spricht im Traume; er glaubt sich in die Unterwelt versetzt und seufzt nach Angelica. Auf Alcina's Geheiß streicht ihm Caronte die Stirne und nimmt ihm damit die Erinnerung an die Vergangenheit. Er erwacht und fühlt sich seiner wahren Ritterpflicht wiedergegeben, befreit Angelica und den für sie kämpfenden Medoro von einer Schaar Wilden. Beide, Angelica und Medoro, sind nun am Ziel ihrer Wünsche und auch für Pasquale schlägt die Stunde: er reicht der wohlhabenden Fischerin Eurilla die Hand.

Zwei der bedeutenderen Sängerinnen der fürstlichen Bühne, Valdesturla und Bologna traten hier zum erstenmale zusammen auf. Die Besetzung war auch außerdem sorgfältig gewählt und nebstdem für die Schaulust durch reichen Costume- und Decorationswechsel gesorgt. Es fehlte selbst an einer ungewöhnlichen Effektscene nicht: der Schildknappe Pasquale erschien im 2. Akt geharnischt zu Pferde und sang eine bombastisch klirrende Arie.[4] „Ritter Roland“ ist die bis dahin einzige Oper Haydn's, die, wenn auch nicht vollständig, in gestochenem Clavierauszug (Simrock) erschien und die auch überhaupt die meiste

4 *Vittoria! Vittoria! Trombette suonate le glorie cantate del grande Pasqual.*

Verbreitung gefunden hat. Es fanden Aufführungen statt: in Preßburg (im Carneval 1787) im Schauspielhause und im gräfl. Erdödy'schen Theater von der Kumpf'schen Operngesellschaft;[5] in Prag (1791);[6] in Wien ins Deutsche übertragen von Gierschek (9. Jan. 1792) im Schikaneder-Theater;[7] in Brünn[8] (1791 und 92); in Mannheim[9] (1792, 5. August und bis Ostern 1794 7 mal repetirt); auf dem Schloßtheater zu Pillnitz und im Hoftheater zu Dresden[10] (1792); in Frankfurt a/m[11] (1793 und 94); in Graz[12] (1793 u. 94); in Berlin im Nationaltheater[13] (1796, 6 mal); in Augsburg[14] (1802); in Hamburg[15] (1805, 31. März und 3. April).

In diesem Jahre erschienen bei Artaria 6 Ouverturen, fälschlich als Symphonien bezeichnet (b. 2—7). Nr. 2 und 6 sind die Einleitungen zu *L'Isola disabitata* und *La vera Costanza*, Nr. 7 zu „Tobias“.[16] „Ich versichere Sie (schreibt Haydn an Artaria) daß Sie bey dieser Herausgabe, welche wegen Kürze der Stücke den stich sehr wohlfeil machen, einen nahmhaften gewinnst machen werden“. Ursprünglich war die Sammlung auf 5 Stücke berechnet, für welche Haydn 25 Ducaten Honorar verlangte; auch machte er Artaria auf dessen Anfrage zu wissen „daß man stat *Sinfonie*, *overture* sezen soll, so ist Ihr zweifl gehoben“. Die Sache zog sich aber derart in die Länge, daß Haydn fortfährt: „ich bin der Verzögerung wegen verdrießlich

5 Gotha. Th. Kal. 1788, S. 195. — 6 ditto 1792, S. 304.

7 Mozart's Schwägerin, Josepha Hofer, sang die Angelika, Schack den Roland, Gerl den Rodomonte.

8 Journal d. Luxus u. d. M.

9 Theater Kal. Mannh. 1795. S. 38 und 74; Journ. d. Lux. 1792: 5. Aug. mißfiel; 2. Sept. mit zweckmäßigen Abänderungen; 6. Sept. auf hohes Begehren; 18. Nov. auf höchsten Befehl. 1793. 14. Apr. auf höchsten Befehl. „Mit jeder Vorstellung wächst der Beifall dieser Oper“. 29. April in Gegenwart des Königs von Preußen.

10 Allg. Mus. Ztg. 1799. Nr. 22.

11 Tasch. f. Th. Mannh. 1795. S. 99. Journal d. Luxus u. d. Moden.

12 Journal d. Luxus u. d. Moden.

13 L. Schneider, Gesch. d. Oper u. d. Opernh. in Berlin 1852, S. 277. Goth. Th.-Kal. 1799. S. 261.

14 Mus. Taschenb. auf d. J. 1805. her. von Mann. S. 198.

15 Berl. Mus. Ztg. von J. F. Reichardt. 1805. Nr. 39.

16 Diese Ouverture ist auch unter der eigenthümlichen Bezeichnung „Saul“ bekannt. Die Auflagstimmen erschienen bei Simrock.

geworden, weil ich für diese 5 Stück von einem andern Verleger 40 Ducaten haben könnte, und Sie machen so viele weitläufigkeit von einer sache, was Ihnen bey so kurzen Stücken 30fachen Nutzen verschaffet: machen Sie also der sache ein Ende und schicken mir entweder Music, oder Geld". . . . Man sieht, Haydn verstand es auch, kategorisch zu reden.

Gleichzeitig erschien bei Artaria eine Cantate für eine Singstimme »*Ah come il cuore mi palpita*« und eine Arie »*Or vicina a te mio cuore*« mit Orchesterbegleitung. Die Cantate (n. 1) fand in Cramers Magazin der Musik eine 42 Seiten lange Besprechung unter dem Titel: Über die Schönheit und den Ausdruck der Leidenschaft in einer Cantate von Jos. Haydn". Sie ist von Carl Friedrich Cramer in Kiel selbst verfaßt, der einen Abdruck auch an Haydn schickte, was dieser Artaria mit Befriedigung mittheilt. Die Arie (n. 2) scheint zu der früheren Oper *L'Incontro improviso* neu componirt zu sein.

Wir stehen nun vor Haydn's achter, der wohlbekannten „Mariazeller Messe" (l. 8), in der Partitur-Sammlung von Breitkopf und Härtel Nr. VII. Dieselbe wird unter allen bisher genannten Messen Haydn's am häufigsten aufgeführt. Das Autograph, das nach mehrfachem Besitzwechsel endlich im Stifte Göttweig eine Ruhestätte fand, trägt auf dem Umschlage von des Autors Hand die Aufschrift: *Missa Cellensis, fatta per il Signor Liebe de Kreutzner, composta di me Giuseppe Haydn 782.* Es ist dasselbe Haus „dem Haydn, wie wir zuvor gesehen, seine ersten 12 Lieder dedicirte. Der Besteller der Messe war Anton Liebe Edler von Kreutzner, Militär-Verpflegs-Oberverwalter.[17] Dessen Großvater, Benjamin Liebe, war General-Gewaltiger unter dem Commando des Prinzen Eugen von Savoyen und wurde 1706 vor dem Feinde erschossen; der Vater, Franz Anton, diente als Unter-Offizier im Alexander-Würtemberg Regiment; zwei Brüder hatten Offiziersrang. Anton Liebe wurde 1757 bei Ausbruch des Krieges als Militär-Verwalter angestellt. In Folge der Verdienste der Familie und der eigenen wurde er nach 24jähriger Dienstzeit auf sein Ansuchen am 20. März 1781 in den Adelstand mit obigem Prädikat erhoben.[18] Unwillkürlich werden

17 Hof- und Staats-Schematismus.

18 Adels-Archiv. Nachkommen desselben leben noch heute in Wien.

wir hier zu der Vermuthung gedrängt daß der edle Verpflegs-Oberverwalter bei der zu hoffenden Erhebung in den Adelstand das Gelübde ablegte, dem gnadenreichen Wallfahrtsort Mariazell in Steiermark ein Dankopfer in Form einer Messe zu bringen und somit die Veranlassung zu einem Werke bot, das noch heute nach fast hundert Jahren in ungeschwächter Frische dasteht. Es war die einzige Messe, die Haydn auf Bestellung, und die einzige, die er für einen auswärtigen Ort schrieb, obendrein für einen Ort, der ihn an eine launige Episode aus seiner Jugendzeit erinnern mußte.[19]

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
4 Symphonien (a. 45—48) im Druck erschienen.
1 Sextett Es-dur (c. 14) in Abschrift erschienen.

Im Jahre 1783 hören wir Haydn zum erstenmale über seinen Nasen-Polyp, ein Erbübel seiner Mutter, klagen (I. S. 210). Er mußte sich in Eisenstadt vom Wundarzte bei den Barmherzigen Brüdern den Polypen so oft unterbinden lassen, als sich dieser tiefer senkte und ihm das Athmen erschwerte. Diesmal griff das Übel Haydn besonders an; er schreibt an Artaria: „mein wiederholter unglücklicher zustand, nemblich die gegenwärtige operation eines Polyp in der nase verursachte, daß ich bishero zur arbeith ganz unfähig war; Sie müssen danenhero wegen denen liedern noch 8 oder höchstens 14 Täge gedulden, bis mein geschwächter Kopf mit Gottes Hülfe seine vorige stärke erlanget". Bei Haydn's erstem Aufenthalt in London bot sich ihm eine günstige Gelegenheit, von seinem Feinde befreit zu werden. Der berühmte Chirurg John Hunter, mit dem Haydn sehr befreundet war, wollte ihn beim Abschiedsbesuche gewaltsam zu einer Operation zwingen; Haydn aber ergriff die Flucht und nahm lieber den ungebetenen Gast mit ins Grab.[1]

Um die Zeit der Wiedergenesung Haydn's schickte ihm Artaria Compositionen von Clementi (vermuthlich die damals bei ihm erschienenen Sonaten op. 7 und 9, Verlagsnummer 32 und 36). Haydn erwiederte: „für die Clavier-Sonaten von Clementi

19 Vergl. Bd. 1. S. 121.
1 Pohl, Haydn in London, S. 210.

sage ich verbundensten Dank, sie sind sehr schön. solte der Verfasser in wienn seyn, so bitte bey gelegenheit an denselben mein Compliment". Haydn lernte Clementi in London näher kennen; beim Abschiede verehrte ihm derselbe einen mit kunstvollem Silberbeschlag geschmückten Becher aus Cocosnuß. Noch später, als Clementi sich in London mit Musikalienverlag befaßte (erst in Verbindung mit Longman und Broderip, dann allein), trat Haydn auch in geschäftlichen Verkehr mit ihm.

Am 15. September feierte zu Wien im Fürst Liechtenstein'schen Palais Fürst Nicolaus Esterházy,[2] Sohn des Paul Anton (aus erster Ehe mit Marie Therese, des Grafen Nicolaus Erdödy Tochter) seine Vermählung mit Marie Josephine Hermenegild, (jüngst geborene Tochter des verstorbenen Fürsten Franz Joseph Liechtenstein); den Trauungsakt vollzog der Cardinal Fürst Batthyáni Primas von Ungarn.[3] Haydn sollte in dem jungen Fürsten im J. 1794 seinen vierten und letzten Herrn aus dem Hause Esterházy begrüßen und in der jungen Fürstin eine ihm besonders wohlgewogene Gönnerin schätzen lernen. Wir werden Beide im genannten Jahre näher kennen lernen. Nicolaus war der erste Sohn dieses Hauses der als Fürst getraut wurde, indem erst kurz zuvor, am 21. Juli, Kaiser Joseph sämmtlichen Descendenten dieser Linie den Fürstentitel verlieh, dessen bisher, seit 23. Mai 1712, nur die Erstgeborenen und Majoratsherrn theilhaftig gewesen waren.[4]

Eine schon im J. 1779 in Abschrift vorhandene Symphonie (a. 39) kam erst jetzt (in Auflagstimmen und arrangiert für Clavier) bei Artaria heraus. Haydn schreibt darüber an den Verleger: das lezte oder 4. Stück [Presto 2/4] dieser Sinfonie ist für das Clavier nicht *praticable* [wegen der vielen Triolen auf Einer Note], ich finde es auch nicht für nöthig, dasselbe beyzudrucken: das wort Laudon [recte Loudon][5] wird zur beförde-

---

2 Fürst Nicolaus war geboren am 12. Dec. 1765; die Fürstin am 13. April 1768.

3 Wiener Zeitung, Nr. 76.

4 Der erste Fürst des Hauses war Paul, seit 8. Dec. 1687; vgl. Bd. I. S. 204.

5 Ernst Gideon Freiherr von Loudon, geb. 10. Oct. 1716 zu Trotzen in Liefland, trat 1742 in öster. Dienste und starb 14. Juli 1790 zu Neutitschein in Mähren. Er wurde in Hadersdorf bei Wien in dem Grabmal beigesetzt, das er sich selbst hatte erbauen lassen.

rung des Verkauffes mehr als zehen *Finale* beytragen". Und wirklich erschienen nur die drei ersten Sätze, während auch der ursprüngliche vierte Satz in einer engl. Ausgabe (aus den J. 1784) von Tindal zu finden ist. Der siegreiche Held Loudon war damals in Aller Mund und selbst Schikaneder verherrlichte ihn in einem Liede.[6]

Als eine der frühesten Verlagswerke F. A. Hofmeister's und in äußerst bescheidenem Stich erschien in diesem Jahre ein Orchesterstück als Ouverture D-dur (b. 9), welches nach Anlage und Charakter weit eher als letzter Satz einer Symphonie zu betrachten ist. Das Stück gab Hofmeister damals auch für Clavier allein arrangirt heraus.[7]

Haydn's letztes, in diesem Jahre componirtes Violoncellconcert D-dur (e. 9) dessen Autograph noch erhalten ist, soll für seinen Freund Anton Kraft aus der fürstlichen Kapelle bestimmt gewesen sein, den auch Beethoven bei seinem Tripelconcert im Auge hatte.[8] Es ist das einzige, sogar in 2. Auflage in Druck (bei André) erschienene Violoncellconcert Haydn's.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

Arie »Dice benissimo« (n. 3), Einlagsnummer zur Oper *La Scuola de Gelosie* von Salieri, im Druck erschienen.

Wir kommen nun zu Haydn's letzter, für das fürstliche Theater verfaßten Oper. Die Original-Partitur[1] der *Armida* trägt die Jahreszahl 1783 und wird wohl im letzten Viertel dieses Jahres geschrieben worden sein. Die erste Aufführung war gegen Ende Februar 1784, denn Haydn spricht in einem Briefe an Artaria schon von der zweiten Aufführung, die Sonntag den

6 Sieg der beiden Helden Laudon und Coburg nebst der Danksagung des Herrn Schikaneder an das verehr. Publicum. Lied: All' Augenblick hört man was neues in der Welt, Besonders von unsern Soldaten im Feld ....

7 In neuester Zeit in Partitur und Auflagstimmen bei Rieter-Biedermann erschienen.

8 Thayer, Beethoven's Leben. II. S. 299.

1 Bibliothek der *Sacred Harmonic Society* in London. Haydn schickte die Oper nach London als Ersatz für den unvollendeten *Orfeo*.

29. dieses Monats statt fand. Nach dem bei Sieß in Oedenburg gedruckten Textbuch[2] traten folgende Personen auf:

Armida, maga, nipote d'Idreno.	*La Sigra Metilde Bologna.*
Rinaldo, guerriero del campo di Goffredo	*Il Sigr. Prospero Braghetti.*
Idreno, rè di Damasco, zio d'Armida	*Il Sigr. Paolo Mandini.*
Zelmira, damigella d'Armida. .	*La Sigra Costanza Valdesturla.*
Ubaldo, guerriero del campo di Goffredo.	*Il Sigr. Antonio Specioli.*
Clotario, guerriero del campo di Goffredo.	*Il Sigr. Leopoldo Dichtler.*

Idreno, König von Damaskus, hält Kriegsrath, um sich von dem ihn belagernden Heere der Kreuzritter zu befreien und verspricht seine schöne, in Zauberkünsten erfahrene Nichte Armida demjenigen zur Frau, der es zuerst wagt, gegen den Feind zu ziehen. Rinaldo, der stärkste Held im christlichen Lager, den Armida durch List und Verführung in ihrer Nähe gefangen hält, gelobt, in Liebe zu ihr entbrannt, diesen Preis zu erringen und gegen seine eigenen Leute zu ziehen. Wiederholt ermahnen ihn Ubaldo und Clotario, zwei seiner Waffenbrüder, zur Umkehr. Als letzten Versuch und kräftigen Gegenzauber hält ihm Ubaldo seinen Diamantschild vor. Rinaldo schwankt: hier die Liebe dort die Pflicht und Ehre. Das Rechtsgefühl siegt, er kehrt ins Lager zurück. Armida folgt ihm selbst dahin, bleibt aber unerhört. In ihrem Zauberwald treffen wir sie wieder. Vergebens ruft sie all' ihre Künste zu Hülfe, Rinaldo zeigt sich standhaft; auch gelingt es ihm, mit dem Schwert einen Streich gegen den mitten im Walde befindlichen Myrthenbaum zu führen, worauf der Wald verschwindet und Damaskus im offenen Felde erscheint. Das Heer ist in vollem Marsch. Verzweifelt sucht Armida noch einmal Rinaldo wankelmüthig zu machen aber er folgt den Kriegern, versprechend, nach beendigtem Kriege zu ihr zurückzukehren, worauf Armida ohnmächtig in Idrenos Arme sinkt.

Das Textbuch weicht in mehreren Punkten von der bekannten Erzählung ab, um (wie die Vorrede sagt) die nöthigen theatralischen Auftritte zu verschönern. Die Besetzung war eine vorzügliche und mußte diese einzige ernste Oper von Haydn (wenn man *L'Isola disabitata* nicht als Oper gelten lassen will) den besten Eindruck gemacht haben. Auch Haydn schien zufrieden, denn er schreibt an Artaria daß die Oper zum zweitenmale „mit allgemeinen Beyfall aufgeführt wurde" und fügt noch bei: „Man sagt es seye bishero mein bestes Werk". Er beabsichtigte auch,

---

2 *Armida, dramma eroico. Da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sigr. Principe regnante Nicolò Esterhasi de Galantha. Posto in musica del Sigr. Maestro Hayden. l'anno 1784.*

Armida im Druck herauszugeben, doch müsse sich Artaria gedulden, „indem ich es gerne der Weld in ihrer ganzen Gestalt zeigen möchte". Dazu kam es wohl nicht, doch erschienen mehrere Arien in Stich bei Artaria. Aufführungen der Oper in deutscher Sprache waren in Preßburg 1785, 16. Oct. von der Kumpf'schen Gesellschaft auf dem gräflich Erdödy'schen Theater, wobei der Kaiser zugegen gewesen sein soll, der aber an demselben Tage das Ritterfest des Maria-Theresien-Ordens in Wien beging; in Wien im Schikaneder Theater 1797 als Akademie zum Vortheile des Orchesters; in Turin, Jan. 1805 im Carneval bei Eröffnung des Theaters.

Im Nationalhoftheater kam am 28. und 30. März 1784 Haydn's Oratorium *Il Ritorno di Tobia* als Akademie der Tonkünstler-Societät zur Wiederaufführung. Haydn hatte das Werk zum Theil umgearbeitet und wie wir früher sahen, 2 neue Chöre dazu geschrieben, von denen der sogenannte „Sturmchor" D-moll (m. 14) mit unterlegtem lateinischen Text (*Insanae et vanae*) als Offertorium in Kirchen und als Motette mit deutschem Text („Im Augenblick entschwindet") in Concerten noch heute oft gesungen wird. Haydn dirigirte persönlich und hatte vortreffliche Solisten: Sigra Anna Storace, Katharina Cavalieri, Therese Teyber, Karl Friberth und Sgr. Steffano Mandini. Der damaligen Sitte gemäß wurde zwischen den beiden Abtheilungen ein Concert gespielt; am ersten Abend von dem irischen Violin-Virtuosen Abraham Fisher, am zweiten Abend von Freyhold, Flötisten der Kapelle des Curfürsten von Mainz.

Im Sommer empfing Haydn den Besuch zweier Männer, Kelly und Bridi, die eigens aus Wien kamen, ihm persönlich ihre Verehrung zu bezeugen. Der Irländer Michael Kelly,[5] Mitglied der italiänischen Oper in Wien und damals 20 Jahre alt, war kurz zuvor in Italien auf den bedeutenderen Bühnen mit Beifall aufgetreten. Er konnte also Haydn ebensowohl über die Opernverhältnisse Italiens als auch über Englands Musikleben Auskunft geben, zwei Länder, die damals Haydn besonders interessirten; zudem war er von Mozart gerne gelitten und wußte

3 Goth. Th.-Kalender 1787, S. 201.

4 Wiener Zeitung 1785. Nr. 84.

5 Kelly debutirte in der ersten Vorstellung der ital. Oper am 22. April 1784.

natürlich auch über die italiänische Oper in Wien, über Personal und Programm genaue Auskunft zu geben, also Stoff genug zu anregendem Meinungsaustausch. Der schon in der Chronik genannte Giuseppe Ant. Bridi, ein damals sehr junger wohlhabender Kaufmann aus Roveredo (später Wiener Großhandlungs-Gremialist) war wegen seiner ungewöhnlichen Bildung und seines musikalisch geschulten Singtalentes in allen feinen Kreisen Wiens sehr geschätzt und, gleich Kelly, ein Freund und Verehrer Mozart's. Schönfeld nennt (1796) ihn als Dilettanten geradezu „die Krone aller unserer Tenoristen" dessen sanfte melodische Stimme aus dem Herzen schöpft und zum Herzen spricht. In seinem reizenden Park zu Roveredo erbaute er später einen Tempel der Harmonie, indem er den größten Männern der Tonkunst Denkmäler mit Inschriften, verfaßt von J. B. Beltramo, gelehrtem Priester in Roveredo, aufstellte.[6] Jene auf Haydn lautet:

JOSEPHUS HAYDENUS
NATIONE GERMANUS
VEL. OB. EIVS · MODOS . MVSICOS
DE · DEO · CREANTE
DEQVE · CHRISTO · IN · CRVCE · LOQVENTE
TOTO · ORBE · CLARISSIMVS

Decessit. a. MDCCCVIIII.

Kelly und Bridi verlebten drei höchst angenehme Tage bei Haydn. Sie fuhren in seiner Gesellschaft mit fürstlicher Equipage rundum, all' die malerischen Umgebungen „dieses Paradieses auf Erden" (denn für ein solches hielt es Kelly, wie er eigens betont) kennen zu lernen; sahen und bewunderten die Künstler die einstimmig des Fürsten Edelmuth und übergroße Güte priesen, sowie ihn auch seine Beamten vergötterten. Kelly nennt ausdrücklich Eisenstadt (statt Esterház) als Ort seines Besuches[7] und spricht nur obenhin, gleichsam vom Hörensagen von der italiänischen Oper, von deutscher und französischer Komödie und vom Marionettentheater,[8] hatte also keiner eigentlichen Opernvorstellung

6 Eine Beschreibung des Ortes giebt das Werkchen: *Brevi notizie intorno ad alcuni piu celebri compositori di musica. Roveredo 1827.*

7 Reminiscenses, vol. I. p. 221.

8 Französische Vorstellungen hatten nie statt gefunden und die Marionette war längst in Ruhestand versetzt.

beigewohnt, über die er sich doch gewiß näher geäußert haben würde. Der Fürst hatte zwar Ordre gegeben, daß sich Haydn des fürstlichen Wagens bediene, allein er selbst war offenbar abwesend und hatte also das Personal Ruhetage. Kelly's übriger Ortographie Wiener Ortsnamen entsprechend[9] dürfen wir also kaum fehlgehen, wenn wir den Besuch nach Esterház (»*abounding in wood and water, and all Kinds of game*«) verlegen.

In diesem Jahre kam Franz Anton von Weber (nachmals der Vater des Carl Maria v. W.) nach Wien,[10] um seine Söhne Fritz und Edmund, im Alter von 23 und 18 Jahren, zur höheren Ausbildung in der Musik einem Manne von Ruf zu übergeben. Seine Wahl fiel auf Haydn und dieser übernahm die jungen Leute um ein angemessenes Honorar (je 150 Ducaten).[11] Hatte Anton seiner Vaterpflicht somit Genüge geleistet, so dachte er nun auch an sich. Seit einem Jahre Wittwer bemächtigte sich des 50jährigen Mannes plötzlich wieder die Liebe im Anblick der reizenden siebzehnjährigen Genovefa v. Brenner. Sie war von ihren Eltern (aus Oberdorff bei Kaufbeuern in Bayern) ebenfalls zur musikalischen Ausbildung nach Wien gebracht worden und Weber's Söhne hatten in dieser Familie bereits eine angenehme Heimat gefunden als der Vater, einem etwaigen Bruderzwist vorbeugend, das Herz der Tochter für sich selbst eroberte und sie am 20. Aug. 1785 zum Traualtar führte. Daß v. Weber seinen Aufenthalt auch musikalisch ausnutzte, sahen wir in Betreff der Haydn'schen Oper „Die belohnte Treue“ schon früher. Im Jahre 1788 kam Franz Anton wieder nach Wien, um seine Söhne von Wien abzuholen. Fritz, der später der erste Musiklehrer seines Halbbruders Carl Maria wurde, war auf Haydn's Verwendung am 1. April als Violinist in die fürstl. Kapelle aufgenommen worden, die er nun, nach wenigen Monaten, schon im

---

9 Hantz Garden (Augarten), Luxemburg (Laxenburg), Grauben Street (Graben), Canatore Theatre (Kärnthnerthor-Theater).

10 Ein Mitglied dieser Familie war in Wien 17 Jahre früher gestorben. Wir lesen im Wiener Diarium 1766, Nr. 99: Gest. am 5. Christm. d. Hochedelgeb. Hr. Carl Friedrich v. Weber, S. reg. herzogl. Durchl. zu Württemberg-Stuttgard geh. Cab. Secr. u. S. Hochf. Durchl. v. Thurn u. Taxis wirkl. Hofrath, auch k. Reichspostmeister zu Canstadt in Schwaben, beim schwarz. Adler auf d. Laimgrube, alt 33. (Im Todtenprotokoll als am 4. Dec. gest.)

11 Max Maria v. Weber, Carl Maria v. Weber, ein Lebensbild Bd. I. S. 15.

September wieder verließ. Edmund, den Haydn besonders schätzte, widmete seinem Lehrer später 3 Streichquartette (op. 8, Augsburg bei Gombart & Co.) und Haydn wiederum wahrte sich das Andenken in dem Schüler in folgendem Stammbuchblatt:

Fürchte Gott — Liebe deinen Nächsten — und Deinen Meister Joseph Haydn so Dich von Hertzen lieb hat.
Estoras den 22 May 788.[12]

Wiederum konnte sich der Fürst von Esterház nicht trennen, obwohl die Hälfte des Theaters theils krank theils abwesend war. Noch am 20. Nov. klagt deßhalb Haydn, sich bei Artaria entschuldigend, daß er dadurch mit der Arbeit aufgehalten sei und nur trachten müsse, den Fürsten zu unterhalten. Dieser lange Aufenthalt mußte Haydn diesmal um so verdrießlicher sein, da er sicher schon davon benachrichtigt sein mußte, daß man in Wien eine seiner Opern zur Aufführung vorbereitete. Ob er schließlich doch noch zu rechter Zeit von Esterház wegkam, bleibt dahingestellt. —

Wir wissen aus der Chronik (S. 127) daß am 5. Nov. im Schauspielhause nächst dem Kärnthnerthore die Gesellschaft des Schikaneder und Kumpf eine Reihe von Schau- und Lustspielen, Singspielen und Opern begann und daß sie zu den besseren zählte. Sonnabend den 18. Dec. kam nun auch Haydn's Oper „Die belohnte Treue" zur Aufführung. „Das Haus war um 6 Uhr so voll, daß, ungeachtet des großen Raumes, mehr als 600 Personen wieder zurück mußten".[13] Der Kaiser, der die Vorstellungen dieser Gesellschaft wiederholt besucht hatte, war auch an diesem Abend mit seinem ganzen Hofstaat zugegen. „Bei der vortrefflichen Musik eines Heiden, und der richtigen Vorstellung derselben, konnte es dem Stücke an allgemeinem Beifall nicht fehlen. Sie wurde Montag den 20. dieses wiederholt".[14] Die Einnahme am ersten Abend (bei ausverkauftem Hause) betrug 713 fl., welche Summe nur einmal, bei Paisiello's „König Theodor" überschritten wurde (752 fl.). Die Gesellschaft ging

---

12 Das Stammbuch besitzt Heckel in Mannheim. Dr. Johannes Brahms hatte die Güte, mir eine Photographie obigen Blattes während seines Aufenthaltes in Ziegelhausen bei Heidelberg zuzusenden.

13 Wiener Zeitung, 22. Dec.

14 Wienerblättchen, 22. Dec.

dann nach der 31. und letzten Vorstellung [15] (6. Feb. 1785) nach Preßburg zu Graf Erdödy.

In diesem Jahre gab nun auch Artaria das am meisten bekannte Clavierconcert D-dur von Haydn (i. 3) heraus, „das einzige das bisher in Stich erschienen ist". (?) Als Vorlage diente die Mainzer Ausgabe Nr. 7 (Schott) und diese wieder »*copié d'apres le Journal de pieces de clavecin de Mr. Boyer à Paris*«. Im März 1785 kündigte auch Torricella dieses und noch ein zweites früheres Concert „von dem berühmten Herrn Joseph Haydn" an. Dies letztere G-dur (i. 2) war vordem in Amsterdam, London und Paris in Stich erschienen. Mit obigem Concert, dessen letzter Satz uns lebhaft ins Ungerland versetzt, schloß Haydn zu rechter Zeit dieses Feld seiner Thätigkeit ab, es an Mozart abtretend; dafür aber entschädigte er reichlich durch seine nun folgenden Clavier-Sonaten und Trios.[16]

Wir finden gleichzeitig in der Wiener Zeitung auch die Anzeige einer „Sammlung neuer Tanz-Menuetten", für Violin primo, secondo, Basso und abwechselnden blasenden Instrumenten, obligat, und nicht obligat, erst verfaßt für die Kunsthandlung Artaria Comp. Schon seit 12 Jahren sind von Herrn Haydn keine Tanz-Menuetten herausgegeben worden, nun werden diese wohl willkommen sein! [17] — Diesen folgten „XII neue deutsche Tänze für das Clavier gesetzt, welche in dem kleinen Redouten-Saal in Wien aufgeführt wurden".

Das zweite Dutzend Lieder erschien in diesem Jahre ohne Dedication. Einige Nummern waren schon 1781 fertig; damals verlangte Haydn von Artaria „3 neue zärtliche Texte, weil fast alle die übrigen von einen lustigem ausdruck seyn; der Inhalt

---

15 Die Einnahmen der 31 Vorstellungen betrugen 11786 Gulden, die Unkosten im Ganzen 7856 Gulden.

16 Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde besitzt aus der Sammlung des Cardinal-Erzbischofs, Erzherzog Rudolph, 9 Cadenzen von Haydn in Abschrift. Clementi gab bei J. Cappi (Verlagsn. 430) heraus: Musique caracteristique ou Collection de Preludes et Cadances pour le Clavecin ou P. F. comp. dans le style de Haydn, Mozart, Kozeluch, Sterkel & Vanhal. (Auch Clementi selbst ist vertreten.) In Haydn's Manier sind 2 Präludien und 1 Cadenz.

17 Sie sind auch bei Artaria als *Racolta de (14) Menuetti Ballabili per vari instrumenti* erschienen.

kann auch traurig seyn, damit ich schatten und licht habe, wie bey den ersten zwölf“. Es sind folgende 12 Lieder:

1. Warnung an Mädchen (Jeder meint, das holde Kind).
2. Ernst und Scherz (Lachet nicht Mädchen).
3. An die Geliebte (O liebes Mädchen, höre mich).
4. Lieb um Liebe (Wüßt' ich daß du mich lieb).
5. Gebet zu Gott (Dir nah' ich mich, nah' mich dem Throne).
6. Frohsinn und Liebe (Auch die Sprödeste der Schönen).
7. Trauergesang (O! fließ ja wallend fließ in Zähren).
8. Zufriedenheit (Ich bin vergnügt, will ich was mehr).
9. Das Leben ist ein Traum (Das Leben ist ein Traum).
10. Lob der Faulheit (Faulheit, endlich muß ich dir).
11. Minna (Schon fesselt Lieb' und Ehre mich).
12. Am Grabe meines Vaters (Hier sein Grab bei diesen stillen Hügeln).[18]

Ein einzelnes Lied schrieb Haydn in den 80er Jahren in Folge der Aufforderung einer Offizierstochter aus Coburg. Der eingeschickte Text (20 Strophen!) schilderte in einem wirklichen Erlebnisse die Schlauheit eines Pudels, der einen weggelegten Thaler richtig aufzufinden wußte. Die Einsenderin, die in einen Hauptmann, den Besitzer des Pudels, verliebt war, hoffte durch eine Überraschung ihn fester an sich zu ketten und da er ein Verehrer Haydn's war, bat sie nun diesen, das kleine Abenteuer in Musik zu setzen, doch bemerkte sie zugleich daß sie arm sei und daher hoffe, daß er sich mit dem beigelegten Ducaten begnügen werde. Haydn schrieb das Lied, schickte es sammt dem Ducaten an die Schöne ab, erbat sich aber scherzweise von ihr ein Paar Strumpfbänder zur Strafe dafür daß sie daran zweifelte, ein Componist könne einer Dame nicht auch ohne Eigennutz gefällig sein. „Die Bänder, aus rother und weißer Seide mit einer gemalten Guirlande und Vergißmeinnicht kamen richtig an und Haydn bewahrte sie sorgfältig bei seinen Juwelen auf“.[19] Das harmlose Lied, B-dur 2/4, beginnt „Die ganze Welt will glücklich sein“ und erschien in Wien und Leipzig unter dem Titel Der schlaue Pudel (Der schlaue und dienstfertige Pudel, auch Pudelromanze).

---

18 In der Peters-Ausgabe, Nr. 1351, sind aufgenommen: Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11 (bei Peters: Nr. 16, 29, 31, 24, 14, 11, 9, 8, 23).

19 Die Erzählung ist bei Dies (S. 115 ff.) und Griesinger (31 f.) ausführlich wiedergegeben. Das Autograph ist noch vorhanden.

Im Jahre 1784 versuchte sich Haydn einmal auch als Selbstverleger. Er ließ (wie früher schon angedeutet) „3 neue nicht sehr schwere Claviersonaten (f. 21—23) auf seine eigenen Kosten schön stechen", und gab sie der Buchhandlung Rudolf Gräffer in Commission. „Diesen Sonaten einiges Lob beizulegen (sagt die Ankündigung), hält man für Überfluß, da der Name des berühmten Herrn Verfassers schon hinlänglich für alles was Neuheit, Ordnung, Kunst und Geschmack vermag, bürgt".

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

3 Symphonien (a. 49—51) im Druck erschienen.
1 Clavier-Trio (h. 2) in Autograph vorhanden.

Im Jahre 1785 begrüßt uns Haydn als Freimaurer — für einen Mann von seiner Denkungsart in religiösen Dingen ein gewiß für Viele unerwartetes Vorkommniß. Der Orden der Freimaurer stand in Wien in den achtziger Jahren in voller Blüthe; die angesehensten Stände, Staatsmänner, Gelehrte und Künstler, Grafen, Domherrn und Hofprediger gehörten dem Orden an. Mozart war Mitglied der Loge „Zur gekrönten Hoffnung" und mit ganzer Seele dem Orden ergeben, der ihn zu so mancher ernsten Composition anregte und dessen Einfluß selbst noch in die „Zauberflöte" hinüber reicht. Mozart hatte sogar den Gedanken gefaßt, eine eigene geheime Gesellschaft „Die Grotte" zu gründen und die Statuten dazu entworfen.[1] Die am 16. März 1780 gegründete achte und letzte Loge „Zur wahren Eintracht" wurde die berühmteste, welche auch ein eigenes Journal für Freimaurer herausgab. Sie zählte bis 1785 bei 200 Mitglieder, unter denen die Hofräthe v. Born, v. Greiner, Sonnenfels, Graf Saurau, die Dichter Denis, Blumauer, Alxinger ꝛc. In diesem Jahre anerkannte auch Kaiser Joseph den Freimaurer-Orden unter der Bedingung gewisser Reformen und stellte ihn unter den Schutz des Staates.[2] Ferner mußten die acht bis dahin bestandenen Logen auf drei reducirt werden,

1 O. Jahn, Mozart, Bd II, S. 91.

2 Wiener Zeitung. Nr. 102.

was im December geschah und wozu Mozart zwei Compositionen schrieb.[3]

Was Haydn bewog, dem Orden beizutreten, beruht nur auf Vermuthung. Vielleicht war es sein Freund und Gönner v. Greiner, in dessen musikalischen Hause er ein stets willkommener Gast war, der ihn zur Aufnahme anregte. Jedenfalls trat er in dieselbe Loge „Zur Eintracht", welcher dieser angehörte. Mit welchem Verlangen Haydn der Aufnahme entgegen sah, bezeugt ein Brief an den Grafen Anton v. Appony. Haydn schreibt am 2. Febr. 1785 aus Esterház: „Eben gestern erhielte ich ein schreiben von meinem künftigen Pathe Herrn v. Webern,[4] daß man mich verflossenen Freitag [28. Jan.] mit sehnsucht erwartete, um meiner aufnahm, welcher ich mit schmerzen entgegen sehe, zu befördern, da ich aber durch nachlässigkeit unserer Husären das Einladungsschreiben nicht zu gehöriger Zeit erhalten habe, so hat man diese unternehmung bis künftigen Freytag [4. Febr.] verschoben. O wäre heute schon dieser Freytag? um das unsägliche Glück zu genießen unter einem Zirkel so würdiger Männer zu seyn".[5]

Wir können annehmen daß an dem erwähnten 4. Februar Haydn's Aufnahme stattfand, die unter folgender, auf die Macht der Harmonie sinnreich anspielende Ansprache erfolgte.[6]

Über die Harmonie. Bey der Aufnahme des Br. H××n.
Eine Rede von Br. H×z××r.

. . . . „Ihnen, neu aufgenommener Br. Lehrling! die Vorzüge des himmlischen Wesens, Harmonie, insbesondere anpreisen, Ihnen, der Sie seine Allgewalt in einem der schönsten Fächer des menschlichen Wissens so genau kennen, Ihnen, dem

3 Lied mit Chor und Orgel zur Eröffnung der Freimaurerloge □; dreistimmiger Chorgesang mit Orgel zum Schluß. (Köchel Nr. 483 und 484.)

4 Daß dieß der früher genannte Franz Anton von Weber war, ist fast wahrscheinlich. Lesen wir doch von einem „maurerischen Beglaubigungsbrief" aus Wien. (Max Maria v. Weber, ein Lebensbild. Bd I. S. 22.)

5 Ich verdanke die Kenntniß dieses sowie eines früher (S. 23) erwähnten Briefes der Güte des Herrn Grafen Alexander v. Appony.

6 Journal für Freymaurer. Als Manuskript gedruckt für Brüder und Meister des Ordens. Herausgegeben von den Brüdern der □ zur wahren Eintracht im Orient von Wien. Zweyter Jahrgang. Zweytes Vierteljahr. 5785. Seite 175. ff.

diese liebenswürdige Göttin einen Theil der süßen Zauberkraft abgetretten hat, mit der Sie manchen Sturm der Seele besänftigt, Schmerz, und Wehmuth in stillen Kummer wiegt, melancholische, trübe Stunden kürzt, das Herz des Menschen zur Freude stimmt, und nicht selten selbst seinen Geist zu den erhabensten Gefühlen emporführet, Ihnen mit Anzüglichkeit ihre Reize zu schildern, würde überflüssiges Bemühen seyn. Ich begnüge mich, wenn ich durch mein kleines, unvollkommenes Gemälde — Skizze möchte ich sagen — wenn ich durch diese brüderliche Unterredung bei Ihnen den Vorsatz erweckt habe, Ihrer trauten Freundin — auch hier in diesem — für Sie, mein Bruder! neuen Wirkungskreise unwandelbar treu zu bleiben.

Noch glücklicher ist mein Zweck erreicht, noch glücklicher mein Wunsch erfüllet, wenn ich zur Überzeugung meiner Brüder von der Unentbehrlichkeit dieser Fundamentaltugend ächter Maurerey einigen Beytrag geleistet, und die Aufmerksamkeit, womit Sie bisher jedem Winke der himmlischen Huldgöttin gefolget sind, gefördert, befestiget habe".

Ob Haydn in diesem Kreise das fand, was er gewünscht und erwartet hatte, ob sein Eintritt in den Orden irgend von Einfluß auf seine Sinnesart gewesen, darüber erfahren wir auch nicht das Mindeste. —

Wenn man vom Stephansplatz in die Große Schulerstraße einbiegt, gelangt man zur Rechten unmittelbar vor dem Gasthof „Zum König von Ungarn" an ein vier Stockwerk hohes, ziemlich schmales Haus, dessen Fensterreihe (zwei Doppelfenster und ein einfaches) eine fast ununterbrochene Fläche bildet. Der rückwärtige Theil des Hauses macht Front in die Kleine Schulerstraße (jetzige Domgasse), ist doppelt so breit und zählt vier Doppelfenster. Gegenüber steht der Trienterhof, ein großes in die Blutgasse einmündendes geistliches Eckgebäude. Das erstgenannte Haus war in jener Zeit (1785) Eigenthum der Familie Camesina und trug die Nummer 846 (heute 8). Im ersten Stockwerk zählt der vordere Theil ein großes geräumiges Zimmer und ein allerliebstes Cabinet; der rückwärtige Theil besteht aus zwei großen Zimmern, durch ein kleineres getrennt. Die Küche und zwei kleine Cabinette liegen im Verbindungsgang. Der Hofraum ist schmal und fast düster zu nennen. Wir denken uns der Anlage nach im vorderen Theil das Empfangszimmer (Salon) nebst

Studiercabinet, und rückwärts die Familienzimmer. Hier war es wo Mozart zu Michaelis 1784 eingezogen war (bereits sein vierter Wohnungswechsel seit seiner Verheirathung) und wo Anfangs 1786 dessen *Nozze di Figaro* entstand. Vordem aber, im Febr. 1785 empfing hier Mozart seinen Vater, der damit den Salzburger Besuch des Sohnes sammt Frau (1783) erwiederte. Mit welch' gemischten Empfindungen mag der Vater nach Verlauf von zwölf Jahren die alte Kaiserstadt wieder begrüßt haben. Es war sein vierter Besuch: das erstemal (1762) mit seiner Frau und seinen zwei „Wunderkindern" (Wolfgang und Marianne); das zweitemal (1767) mit ebendenselben, wo sich Wolfgang bereits als Kirchencomponist öffentlich producirte; das drittemal (1773) mit Wolfgang allein, den Kopf voller Pläne, mit denen er geheim that und jetzt, längst schon ein Wittwer, allein und mit fast widerstrebendem Gefühl das Haus des Sohnes betretend, dessen eheliche Verbindung nicht nach seinem Sinne war. Und nun schreibt der Vater am 14. Febr. an die Tochter in Salzburg: „Am Freitag (11. Febr.) um 1 Uhr waren wir in der Schulerstraße Nr. 846 im ersten Stock. Daß dein Bruder ein schönes Quartier mit aller zum Haus gehörigen Auszierung hat, mögt Ihr daraus schließen, daß er 460 fl. Hauszins zahlt".[1] Mit dem Tage der Ankunft begann auch der Rundgang von Concert zu Concert, von Oper zu Oper. Noch an demselben Abend besuchte der Vater Wolfgangs erstes Subscriptionsconcert im Saale der Mehlgrube, in dem der Sohn „ein neues vortreffliches Clavierconcert" spielte. Sonntag war der Vater in der Akademie der italiänischen Sängerin Sigra Laschi, wo der Sohn „ein herrliches Concert spielte das er für die Paradies nach Paris gemacht hatte" und wo der Vater, gut postirt, alle Abwechslung der Instrumente so vortrefflich hörte, daß ihm „vor Vergnügen die Thränen in den Augen standen". Dann war wieder ein Concert wo Wolfgang „das neue große Concert in D *magnifique*" spielte; dann eine Hausakademie beim Salzburger Agenten von Ployer und so ging es fort.

Am 25. April, nach einem Aufenthalt von über zehn Wochen, verließ der Vater Wien, das er nicht mehr sehen sollte.[2] Er

1 Der jetzige dreifache Zins entspricht der Summe von damals.

2 Während seines Besuches hatte sich Leopold Mozart durch den Einfluß des Sohnes bewegen lassen, in den Freimaurerorden einzutreten, dem der Sohn bereits angehörte.

schien befriedigt von dem wenigstens damals scheinbar geordneten Hauswesen und freute sich seines kleinen immer freundlichen Enkels Carl, doch wurde die Stimmung gegen die Frau nicht günstiger. Dafür aber haftete er mit Freude und Bewunderung an den künstlerischen Leistungen Wolfgangs und schwelgte mit gerechtem Vaterstolz in dem großen Beifall, der dem Sohne bei jedem Auftreten zutheil wurde.[3]

Was uns diesen denkwürdigen Besuch so interessant macht, ist Leopold Mozart's Begegnung mit Haydn. Sie fand in Mozart's Wohnung am nächstfolgenden Tage von Leopold's Ankunft, am 12. Februar statt. Leopold schreibt darüber in dem erwähnten Briefe (14. Febr.) nach Hause:[4] „Am Samstag war abends Herr Joseph Haydn und die zwei Barone Tindi bei uns, es wurden die neuen Quartette gemacht, aber nur die 3 neuen, die er zu den andern 3 die wir haben, gemacht hat, — sie sind zwar ein bischen leichter, aber vortrefflich componirt.[5] Herr Haydn sagte mir: „Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack, und überdieß die größte Compositionswissenschaft. — Otto Jahn[6] läßt diesem Ausspruche die schönen Worte folgen: „L. Mozart wußte die Bedeutung eines solchen Zeugnisses aus diesem Munde zu würdigen, er fand darin die Bestätigung des Glaubens und der Überzeugung, für welche er die beste Kraft seines Lebens geopfert hatte, eine solche Anerkennung des Sohnes war der schönste Lohn für diesen Vater — es war der Silberblick seines Lebens".

Mozart konnte Haydn gewiß nicht schöner danken als durch die Zueignungsschrift dieser sechs Quartette, die er ihm als die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit übergiebt, gleichwie ein Vater seine Kinder einem bewährten Freunde von hohem Ansehen und Ruf anvertraut, daß er sie nachsichtig aufnehme,

---

3 Ausführliches über diesen Besuch, siehe Jahn, Mozart Bd II, S. 8 f.

4 Nach dem Original mitgetheilt von L. Nohl, Neue Zeitschrift f. Musik, 1870, Nr. 40.

5 Diese letzteren 3 Quartette in B, A, C (Köchel, Nr. 458, 464, 465) waren componirt 1784. 9. Nov., 1785, 10. und 14. Januar.

6 Mozart, Band II, S. 9.

beschütze und vertrete.[7] — Hier mehr denn irgendwo zeigt sich uns das edle Verhältniß zwischen Haydn und Mozart als Künstler und als Mensch. Obwohl dieselbe Bahn wandelnd und in so verschiedenem Lebensalter, war ihnen doch der Neid, die Eifersucht fremd. Jeder ehrte die Verdienste des Andern und strebte denselben nachzueifern, ohne seiner eigenen Selbstständigkeit dabei etwas zu vergeben. Zahlreich und längst bekannt und gewürdigt sind die Belege für diese gegenseitige Hochschätzung. Als man mit Mozart über obige Dedication sprach, sagte er: „Das war Schuldigkeit, denn von Haydn habe ich gelernt, wie man Quartette schreiben müsse". Nie sprach er ohne die lebhafteste Bewunderung von ihm. „Keiner (sagt er) kann alles, schäckern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung und alles gleich gut als Haydn". „Es war rührend (erzählt Niemetschek), wenn er (Mozart) von den beiden Haydn oder andern großen Meistern sprach: man glaubte nicht, den allgewaltigen Mozart, sondern einen ihrer begeisterten Schüler zu hören". Nicht minder bekannt sind Mozart's Äußerungen gegen Leopold Kozeluch, der in seiner Gegenwart an Haydn's Quartette mäckelte. „Herr! (antwortete er ihm einst) und wenn man uns

7 *Al mio caro amico Haydn.*

Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimò doverli affidare alla protezione e condotta d'un uomo molto celebre in allora, il quale, per buona sorte, era di più, il suo migliore amico. Eccoti dunque del pari, uom celebre ed amico mio carissimo, i sei miei figli. Essi sono, è vero, il frutto d'una lunga e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più amici di vederla, almeno in parte, compensata, m'incoraggisce e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno, di qualche consolazione. Tu stesso, amico carissimo, nell' ultimo tuo soggiorno in questa capitale me ne dimostrarsti la tua soddisfazione. Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perchè io te li raccomandi e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. Piacciati dunque accoglierli benignamente ed esser loro, padre, guida ed amico! Da questo momento io ti cedo i miei diritti sopra di essi, ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l'occhio parziale di padre mi può aver celati, e di continuar, loro malgrado, la generosa tua amicizia a chi tanto l'apprezza, mentre sono di tutto cuore il tuo sincerissimo amico

Vienna il 1º settembre 1785. *W. A. Mozart.*

Die 6 Quartette erschienen zuerst bei Artaria Comp. als op. 10, Verlagsn. 59, unter dem Titel: *Sei Quartetti per due Violini, Viola e Violoncello. Composti e dedicati al Signor Giuseppe Haydn, maestro di cappella die S. A. il principe d'Esterhazy etc. dal suo amico W. A. Mozart.*

Beide zusammenschmilzt, wird doch noch lange kein Haydn daraus". Und als bei einer anderen Gelegenheit Kozeluch meinte „das hätte ich nicht so gemacht", entgegnete ihm Mozart: „Ich auch nicht, und wissen Sie warum? weil weder Sie noch ich auf diesen Einfall gekommen wären".

Und nun Haydn dagegen! Wie freimüthig nahm er Mozart bei jeder Gelegenheit in Schutz. Als man nach der ersten Wiener Aufführung des *Don Giovanni* in einer Gesellschaft dies und jenes an der Oper auszusetzen fand und auch Haydn um seine Meinung gefragt wurde, sagte er: „Ich kann den Streit nicht ausmachen, aber das weiß ich, daß Mozart der größte Componist ist, den die Welt jetzt hat". Und ein andermal: „Wenn Mozart auch nichts anderes geschrieben hätte als seine Violinquartette und das Requiem, würde er allein dadurch schon unsterblich geworden sein". Auch später versäumte er keine Gelegenheit, wo er Mozart'sche Musik hören konnte und pflegte zu betheuern, daß er nie eine Composition von ihm gehört habe, ohne etwas zu lernen. Und mit Thränen in den Augen versicherte er noch im Alter, Mozart's Clavierspiel könne er in seinem Leben nicht vergessen „das ging an's Herz". Als er in London Mozart's Tod erfuhr, schrieb er an seinen Freund Puchberg in Wien: .... „ich war über seinen Tod eine geraume Zeit ganz außer mir und konnte es nicht glauben, daß die Vorsicht so schnell einen unersetzlichen Mann in die andere Welt fordern sollte".... Und an seine Freundin v. Genzinger: „die nachwelt bekommt nicht in 100 Jahren wieder ein solch Talent"! Beim Musikalienhändler Broderip aber in Gegenwart Dr. Burney's um seine Meinung befragt, ob ein Ankauf der hinterlassenen Manuscripte Mozart's rathsam sei: „Kaufen Sie dieselben unbedingt (erwiederte Haydn voll Eifer). Er war in Wahrheit ein großer Musiker. Ich werde oft von meinen Freunden damit geschmeichelt, einiges Genie zu haben, doch er stand weit über mir". Wie schön sich Haydn weiterhin über Mozart ausspricht, als er aufgefordert wurde, für Prag eine Oper zu schreiben, werden wir bald hören. Schwer hält es, von diesem reinsten Bunde echter Künstlernaturen sich zu trennen, von Künstlern, die hocherhaben über dem gewohnten Alltags-Treiben dieselbe edle Gesinnung eint — für alle Zeiten ein leuchtendes Beispiel wahrer Größe. —

Am 9. August 1785 vermählte sich der vor drei Jahren zum Wittwer gewordene Fürst Paul Anton Esterházy, Sohn des regierenden Fürsten Nicolaus, zum zweitenmale. Seine jetzige Gemalin war die jüngste, am 20. Febr. 1769 geborene Tochter des Grafen Otto Philipp von Hohenfeld und der Gräfin Therese von Kinsky. Auch bei dieser Gelegenheit nahm Haydn, wie schon früher, einen Barytonsatz zu Hülfe, F-dur 3/4, den er zu einem Chor mit den Worten »*Vivan gl'illustri Sposi*« einrichtete. Fürst Anton folgte seinem Vater Nicolaus im J. 1790 in der Regierung, löste die Musikkapelle auf, behielt aber Haydn als titulirten Kapellmeister bei. Da Haydn dann nach London ging und auch vor seiner zweiten Reise nicht lange in Wien blieb, kam er in fast gar keine Berührung mit diesem seinen dritten Herrn, dessen Tod (22. Jan. 1794) er in London erfuhr.[1]

Die schon erwähnte Composition Haydn's „Die sieben Worte Jesu am Kreuze" fällt in dieses Jahr (1785). Er selber schreibt darüber im März 1801:[1a] „Es sind ungefähr funfzehn Jahre, daß ich von einem Domherrn in Cadix ersucht wurde, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreuze zu verfertigen. Man pflegte damals alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beytragen mußten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nehmlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur Eine, in der Mitte hängende große Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen; jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmäßigen Vorspiel bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendiget war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verließ zum zweyten, drittenmale u. s. w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. Dieser Darstellung mußte meine Composition angemessen seyn. Die Aufgabe, sieben Adagio's wovon jedes gegen zehn Minuten

1 Die ihn überlebende Wittwe vermählte sich am 28. Jan. 1799 mit Karl Philipp Fürst von Schwarzenberg, k. k. Feldmarschall, der am 15. Oct. 1820 starb.

1a Vorbericht zu der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur.

dauern sollte, auseinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten; und ich fand bald, daß ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte."

Während Haydn darüber nachdachte, wie er sich dieses Auftrages am besten entledigen könnte, empfing er den Besuch seines Freundes Abbé Stadler. „Er fragte auch mich (erzählt Stadler in seiner Autobiographie) was ich davon hielte. Ich antwortete: Mir schien es am rathsamsten, wenn anfangs über die Worte eine anpassende Melodie gesetzt würde, die hernach nur durch Instrumente ausgeführt würde, in welcher Art zu setzen er ohnehin Meister wäre. Er that es auch, ob er aber nicht selbst schon früher dies zu thun willens war, weiß ich nicht".

Haydn mußte wohl mit seiner Ausführung zufrieden gewesen sein, denn, wie Griesinger erzählt (S. 33) erklärte er öfters diese Arbeit für eine seiner gelungensten.

Die noch vorhandenen ursprünglichen Auflagstimmen geben uns Aufschluß über die erste Bearbeitung, die Haydn später im Wesentlichen beibehielt, nur sehen wir hier jede Nummer durch ein längeres von einer Baßstimme gesungenes Recitativ über die Worte der einzelnen Sätze eingeleitet.

In dieser Form finden wir die Aufführung dieses Werkes das erstemal erwähnt in Zinzendorf's Tagebuch. Er schreibt (26. März 1787): *Le soir chez le Pce Auersperg au concert de Hayden sur les 7 paroles de notre Seigneur sur la croix«.* (Zinzendorf befand sich in einer Loge zusammen mit den Familien Kinsky, Rothenhan, Buquoi.) »La seconde du Paradis, la derniere du dernier soupir me parut bien exprimé«. Die nächste Aufführung bringt uns mit einem, durch Mozart's Requiem genugsam bekannten Manne zusammen. Ein Reisender, der in 1787 Wien besuchte, schreibt: „Von musikalischen Academien habe ich blos einer beym Grafen Walsegg beygewohnt, wo Haydn's unsterbliches Werk, seine sieben Kreuzesworte, vollständig aufgeführt wurden".[2]

Der Ruf der „Sieben Worte" drang rasch ins Ausland; es werden Aufführungen erwähnt aus Bonn (30. März 1787) vom Concertmeister Reicha bei Hofe veranstaltet; aus Breslau

---

2 Cramer's Mag. f. Mus. 1789. S. 51. — Eine Aufführung in demselben Jahre „in der Schloßkirche zu Wien" (Gerber, Lexikon 1790, S. 612; Siebigke, Mus. ber. Tonk. 1801) ist nicht nachweisbar.

(1788, Februar und März) in den Concerten des J. A. Hiller (d. h. einzelne Sätze daraus); aus Berlin (1793, 23. März) im Liebhaberconcert. In London, wohin Haydn das Werk in 1787 an Forster verkauft hatte, führte es Haydn selbst am 30. Mai 1791 auf und wiederholte es im Beneficeconcert des zehnjährigen Violinvirtuosen Clement. — In Auflagstimmen erschien das Werk in 1787 zuerst bei Artaria[3] (op. 47) und in rascher Folge in Berlin, Paris, London und Neapel. Unmittelbar darauf erschien ein Arrangement für Quartett (op. 48), von Haydn selbst verfaßt und eines für Clavier allein (op. 49), über welches Haydn an Artaria schreibt: „unter andern belobe ich den Clavierauszug welcher sehr gut und mit besonderem Fleiß abgefaßt ist".

Was Haydn bewogen haben mag, die für das Streichquartett arrangirten Sätze als ebenso viele Sonaten unter die Zahl seiner Original-Quartette aufzunehmen, ist unerklärlich. Ebenso unbegreiflich bleibt es, daß man dies Vorgehen in fast allen Quartett-Ausgaben Haydn's beibehalten hat. — Wie tief der Eindruck war, den die Sieben Worte in ihrer ursprünglichen Gestalt hervorriefen, spricht zunächst aus einer gleichzeitigen Besprechung des Werkes, obwohl nur nach dem Clavierauszug.[4] Haydn selber sagte, als er das Werk Forster anbot: die letzten Worte des Erlösers am Kreuze seien „durch Instrumentalmusik dergestalt ausgedrückt, daß es den Unerfahrensten den tiefsten Eindruck in seine Seele erweckt".

Nachdem Haydn das Werk an Artaria und Forster verkauft hatte, nahm er Anstand, es auch noch in Paris abzusetzen, „erstens (wie er an Artaria schreibt), weil ich dadurch die Herren von Cadix, welche doch die grund ursache dieser Sonaten sind, und mich darum bezahlten, sehr beleydige, zweytens, wurden die Herren Franzosen dadurch noch mehr beleydiget, wan ich mir ein werk bezahlen ließe, was in 3 wochen öffentlich in stich erscheint".[5]

---

3 Der Titel lautet: *Musica instrumentale sopra le 7 ultime Parole del nostro Redentore in croce, o siano 7 Sonate, con un Introduzione, ed al fine un Teremoto, per due Violini, Viola, Vcllo, Flauti, Oboe, Corni, Clarini, Timpani, Fagotti e Contrabasso.*

4 Musikal. Real-Ztg., Speier 1788. 1. Stück. S. 1 ff.

5 Über die Art wie Haydn „bezahlt" wurde, hat sich folgende Anekdote erhalten: Haydn wartete lange auf das Honorar. Endlich kommt eine kleine

Soviel einstweilen von diesem Werk in seiner Urform. Die Genesis desselben vervollständigend, wenden wir uns nun, obwohl der Zeit vorgreifend, schon jetzt der uns geläufigeren cantatenmäßigen Umarbeitung des Werkes für Gesang zu. Die eigentliche Entstehung derselben ist in ein misteriöses Halbdunkel gehüllt. Haydn selber sagt in obigem Vorbericht kurzweg: „Erst später wurde ich veranlaßt, den Text unterzulegen." Neukomm gibt in seinen Notizen zu Dies folgende Erläuterung: „Auf seiner zweiten Rückreise aus England ging Haydn über Passau, wo er zu übernachten beschlossen hatte. Er erfuhr bei seiner Ankunft daß gerade für diesen Abend die Aufführung seiner Sieben Worte angesetzt sei und daß der dortige Hofkapellmeister begleitende Singstimmen zu diesem Werke componirt habe. Haydn war mit der Aufführung zufrieden, setzte aber dieser seiner Erzählung (mit seiner gewöhnlichen Bescheidenheit) ganz einfach bei: „die Singstimmen, glaube ich, hätte ich besser gemacht". Gleich bei seiner Ankunft in Wien unternahm und vollendete Haydn diese erklärende Zugabe der Singstimmen, zu welcher Bearbeitung Baron van Swieten den deutschen und Carpani den italiänischen Text (eine freie Übersetzung) besorgten. — Hier wäre also zum erstenmale van Swieten als Verfasser des deutschen Textes genannt, der nach anderer Version einem Domherrn in Passau[6] und wiederum dem erzbischöflichen Hofrath Friedberg in Salzburg zugeschrieben wird.[7] Letztere Quelle sagt, daß Friedberg den Text Michael Haydn übergab, der zu dem fertigen Instrumentalen die Singstimmen hinzufügte und die Arbeit an seinen Bruder abschickte, dem dieselbe so sehr gefiel daß er sie mehrmals aufführte und als seine eigene Arbeit ausgab — eine Behauptung die hinlänglich durch die noch vorhandene Partitur in Joseph Haydn's Handschrift widerlegt ist. — Die Aussage Neukomm's über Passau ist im Kern der Sache nicht ganz unbegründet. Haydn mochte immerhin im Januar 1794 auf der Hinreise nach London (nicht Rückreise von dort) in Passau von einer Bearbei-

Kiste an. Haydn läßt sie durch den Diener öffnen und findet zu seinem Erstaunen — eine Chokolade-Torte. „Was soll ich mit einer Torte machen", murrt er fast unwillig. Indem er sie aber anschneidet, um dem Diener ein Theil zu geben, rollen ihm eine Reihe blanker Ducaten entgegen.

6 Griesinger, S. 33.

7 Wiener Allg. Mus. Ztg. 1813. Nr. 17.

tung seines Werkes gehört und sich den Text verschafft haben.[8] Ein noch vorhandenes vergilbtes Textheft ist im Stande, das Räthsel annähernd zu lösen. Der Titel lautet: „Die Worte Christi am Kreuze. Eine Kantate". Eine Anmerkung zum Schlusse sagt: „Diese Grabmusik wird am Charfreytage in der hohen Domkirche zu Passau um halb 7 Uhr Abends gehalten". Die Eintheilung ist wie bei Haydn und der Text der 7 Abschnitte im Wesentlichen, verschiedene Abweichungen abgerechnet, derselbe. Der „Schlußchor" jedoch (bei Haydn „das Erdbeben" betitelt) hat einen großen Vorzug vor diesem, indem er das Werk versöhnend abschließt.[9] — Daß Haydn diesen Original-Text als Grundlage zu seiner Bearbeitung benutzte, ist ersichtlich aus seiner handschriftlichen Partitur, in der sich zahlreiche Stellen aus jenem Texthefte vorfinden, die theils von Haydn's, theils von einer fremden Hand (van Swieten?) in die neue Leseart umgeschaffen wurden. Jedem Satze hat Haydn einen kurzen vierstimmigen Gesang im Choraltone mit einem der Ausrufe Christi vorangehen lassen.[10] Neu ist ferner der zwischen der 4. und 5. Nummer eingeschaltete Instrumentalsatz für Blasinstrumente allein, ein meisterhaft gearbeitetes Stück, das nach Werth und Ausdruck etwa der Mozart'schen Maurerischen Trauermusik an die Seite gesetzt werden kann.

Man wäre versucht, eine in Eisenstadt im Oct. 1797 stattgefundene Aufführung in dieser bekannten Umarbeitung für Gesang als die erste anzunehmen, wenn nicht ein zufällig noch erhaltenes Textheft, gedruckt in Wien bei Matthias Andreas Schmidt k. k. Hofbuchdrucker, vorläge, das die Jahreszahl 1796 trägt und vermuthlich zu einer Aufführung diente, die im März dieses Jahres in fürstlichen Räumen abgehalten wurde, zu denen uns abermals Zinzendorf den Weg öffnet. Er schreibt 1796, 27. März: »*De nouveau au concert. Toujours la 7me parole*, Vater, ich

---

8 Der Componist war nicht zu ermitteln, auch das Werk selbst existirt nicht mehr. Übrigens theilte mir Domkapellmeister F. Milosch gütigst mit, daß noch bei seiner Ankunft (1830) alljährlich am Charfreitag eine Grabmusik aufgeführt wurde.

9 Haydn's Textworte, beginnend: „Er ist nicht mehr", sind hier Rammler's „Tod Jesu" (als Oratorium componirt von Graun) entnommen, von diesem recitativisch für eine Singstimme, von Haydn aber als Chorsatz behandelt.

10 Die Ausrufe findet man: I. II. VII — Lukas, Kapitel 23; III. IV — Johannes, Kap. 19; IV — Matthäus, Kap. 27.

befehle — *me plait le plus et d'avantage que* Es ist vollbracht".[11] Da Zinzendorf zuvor wiederholt der Concerte bei Fürst Lobkowitz gedenkt, hat wohl auch diese Aufführung in dessen Palais stattgefunden und gingen derselben mehrere voraus, wie Zinzendorf's Bemerkung zu entnehmen ist. Die zunächst erwähnte Aufführung führt uns also nach Eisenstadt, wo sie nach dem Tagebuch Rosenbaum's [12] im Theatersaal des fürstlichen Schlosses zur Zeit des Besuches des Palatin von Ungarn und in Gegenwart vieler hohen Gäste am 27. Oct. 1797 stattfand. Therese Gaßmann, die ältere Tochter des im Jahre 1774 verstorbenen Hofkapellmeisters Florian Gaßmann, eine Schülerin van Salieri und nachmalige Frau des Rosenbaum, sang die Sopranpartie. Die Zahl der Gäste war groß, denn Rosenbaum vertheilte 1000 Exemplare des in Oedenburg gedruckten Textes. Die nächste Aufführung war in Wien am 1. und 2. April 1798 in der Akademie der Tonkünstler-Societät. Haydn selbst dirigirte und wird auf dem Anschlagzettel eigens als „Mitglied dieser Tonkünstler-Gesellschaft" angeführt, nachdem sich am 11. Dec. 1797 die Direction von der ihm angethanen Schmach durch unentgeltliche Aufnahme gereinigt hatte. Auch hier sang die Gaßmann und neben ihr Antonie Flamm „eine geschickte Altistin", Enkelin des Michael Spangler, bei dem Haydn nach seiner Verstoßung aus dem Capellhause von der Straße weg Unterkunft gefunden hatte.[13] Welche Gefühle mögen Haydn bei dieser Aufführung durchstürmt haben! Hier eine Gesellschaft, die ihm zur Versöhnung die Hand reicht; dort die Enkelin eines Mannes, der ihm einst wie ein Schutzengel erschienen war — Haydn selbst damals Bettgeher auf einer Dachkammer, jetzt ein von der ganzen musikalischen Welt gefeierter Mann! — Von den folgenden Aufführungen in Wien seien noch erwähnt: im Dec. 1803 zum Besten der Spitalbürger (4000 Gulden Einnahme); im April 1806 für die Theater-Armen; im März 1809 im Leopoldstädter Theater zum Vortheil der dortigen Choristen. Die *Concerts spirituels* führten das Werk viermal im

---

11 Es sind Nr. 7 und 6, hier nach der Überschrift erwähnt. Nr. 7 richtiger: Vater! In deine Hände empfehle ich meinen Geist.

12 Das Tagebuch dieses, schon Bd I, S. 245. Anm. 39 erwähnten fürstl. Esterházy'schen Beamten wird uns im letzten Bande häufig als willkommene Quelle dienen.

13 Band I, S. 117 f.; Antonie Flamm S. 119 f.

Landständischen Saale auf. Eine der letzten gottesdienstlichen Aufführungen war in der Alt-Lerchenfelder Kirche, wobei der Bruder Franz Schubert's, Schottenpriester P. Hermann (Anton) die Zwischenpredigten hielt.

Wie rasch sich das Werk, nachdem es bei Breitkopf und Härtel 1801 in der neuen Form erschienen war, auswärts in großen und kleinen Städten verbreitete, zeigen Aufführungen in Bückeburg (1802 am Charfreitage); im Landstädtchen Kirchheim unter Teck im Würtembergischen (1802) und zwar durch Dilettanten und Mitglieder des Hofstaates der Herzogin Franziska, Wittwe des Herzogs Karl; in Braunschweig (1802) 10 Aufführungen, theils in der Kirche, theils im Concertsaal; in Berlin (1802) in der Jerusalem- und in der Garnisons-Kirche; in Leipzig (1802, 1803) unter Schicht, 1805 in der Neukirche und 1808 in der Kirche und im Concert; in Ratiborschitz, einem böhmischen Bergstädtchen (1803), in Neapel (1805) im Hause eines vornehmen Kunstkenners; in Rudolstadt (1810 am Charfreitag in der Stadtkirche); in Köln (1815, am Charfreitag) ꝛc. Sämmtliche Berichte bestätigen die feierliche Wirkung, die das Werk hervorbrachte. Die letztgenannte Kölner Aufführung hielt sich an die alte Vorschrift, indem der Dom nach Art der Sixtinischen Kapelle in Rom nur durch ein in der Höhe schwebendes colossales Kreuz magisch beleuchtet war und die ernste Feier durch geschlossen gehaltene Thüren nicht gestört wurde. Auch die andere Vorschrift, nach welcher der Prediger von der Kanzel herab (die er besser gar nicht verläßt) vor jedem Musikstück die Bedeutung der nachfolgenden Worte auseinandersetzt, wurde hie und da, z. B. in Rudolstadt, in Eisenstadt und (wie oben erwähnt) in Wien beobachtet. In diesem Falle hat man besondere Rücksicht darauf zu nehmen daß der Priester sich möglichst kurz fasse und Predigt und Musik unmittelbar ineinander greifen.[14]

Für Tanzmusik hatte Haydn in diesem Jahre besonders gesorgt. Torricella kündigte in der Wiener Zeitung auf

---

14 Haydn's Vorgänger in dieser Compositionsgattung waren: Ludwig Senfl (vergl. Monatshefte f. Musikgeschichte, 1876, Nr. 12. S. 149). Joh. Glück (Allg. Wiener Mus. Ztg. 1843. S. 105); Heinrich Schütz (neu her. von Carl Riedel, 1873); Christoph Gottlieb Schröter (Hiller, Lebensbeschreibung berühmter Männer. S. 254). Nach Haydn: Graf Castelbarko; Jos. Lutz; Gounod, Mercadante, Th. Dubois (Paris 1870).

Subscription an: „12 Menuetts ganz neu und sehr schön, nebst verschiedenen andern, welche im Casino in dem von Trattnerischen Freyhof in den ausgeschriebenen und bestimmten Bällen producirt worden". Ferner bei Lausch: „12 Menuetts mit Trios nebst 6 deutschen Tänzen vollständig mit Trompeten und Pauken" für das Clavicembalo. Artaria gab in Stich heraus: „XII Menuets *pour le Clavecin ou Piano-Forte*«, und Six Allemands *a plusieurs instruments.*

Drei Clavier-Trios (h. 2, 3, 4) componirte Haydn damals für die Gräfin Marianne Viczay. Sie war eine geborene Gräfin Grasselcovics, ihre Mutter, Maria Anna, die Tochter des Fürsten Nicolaus. Die Gräfin wohnte zur Zeit[1] auf einem Gut des Vaters, Groß-Losing (Nagy Lózs) unterhalb Groß-Zinkendorf und nicht sehr entfernt von Esterház. Das Trio Nr. 2 ist schon 1784 erwähnt, Nr. 3 aus dem J. 1785 ist in Autograph erhalten. Alle drei erschienen auch als Streich-Trios.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
2 Clavier-Trios (h. 5, 6), Nr. 5 im Autograph erhalten.

Im Jahre 1786 griff Haydn noch einmal zum Baryton. Friedrich der Große war am 17. August zu Sanssouci gestorben und die Componisten wetteiferten, ihm, der sein Lebelang ein so großer Freund der Tonkunst gewesen, durch deren Sprache einen Nachruf zu weihen. So im Norden Zelter, dessen Cantate am 25. Oct. in der Garnisonskirche zu Berlin aufgeführt wurde,[1] Reichardt's Trauercantate am 24. Jan. 1787 im Opernhause daselbst;[2] im Süden Joseph Haydn die schon früher[3] erwähnte Cantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen", für Sologesang mit Baryton-Begleitung, mit den Worten be-

1 Geboren 1739, vermählt 1758, gest. 1811 zu Preßburg.

1 Dr. W. Rintel, C. F. Zelter, Berlin 1861. S. 155.

2 H. M. Schletterer, Joh. Friedrich Reichardt, 1865, Bd I, S. 464.

3 Band I, S. 257 und 267. Der Text steht (wie S. 267 angegeben) i. d. Boßlerischen Musik. Realzeitung f. d. J. 1788, Nr. 8, S. 47. Von der Cantate hat sich wenigstens der Singpart in Abschrift erhalten, wie mir Herr A. Quantz in Göttingen gütigst mittheilte, der dieselbe der Hofbibliothek in Berlin überließ.

ginnend: „Er ist nicht mehr! Tön' traurend, Baryton! Tönt, laute Klagelieder"! Ohne Zweifel wurde Haydn zu dieser Composition durch sein ehemaliges Orchestermitglied Karl Franz (Bd I. 267) angeregt, der eine Reise nach Deutschland beabsichtigte, wo er sich mit dieser Cantate in zweifacher Hinsicht, durch den Gegenstand selbst und durch den Namen des Componisten vortheilhaft einzuführen hoffte. Wir sahen schon, daß er dieselbe in Leipzig am 4. Febr. 1788 im Gewandhausconcert durch die Sängerin Valdesturla (vordem in Esterház, nun verehelichte Schicht) vortragen ließ und sie auf dem Baryton begleitete und daß er in demselben Jahre das Musikstück in Nürnberg öffentlich selbst sang und begleitete.

In diesem Jahre erhielt Haydn vom König Ferdinand IV. von Neapel den Auftrag, ihm eine Anzahl Stücke für die Leier zu componiren. Außer seiner Leidenschaft für die Jagd hatte der König nur noch Interesse für Musik und speciell für die Leier, die er meisterhaft spielte. Sein Lehrer war der kaiserliche Legationssecretär Hadrara, der auch ein fertiger Clavierspieler war. Als Pleyel sich im J. 1782 vier Monate in Neapel aufhielt, mußte auch er für den König Compositionen für die Leier (darunter Concerte für 2 Liren) schreiben [1] und mag diesen auf Haydn aufmerksam gemacht haben. Haydn componirte 5 Concerte (e. 12—16) zu 3 und 4 Sätzen für 9 Instrumente für je 2 Liren, Clarinetten, Violen, Waldhörnern sammt Baß) die er später theilweise anderwärts benutzte, die beiden Liren durch Flöte und Oboe ersetzend. Die Compositionen müssen dem Könige gefallen haben, denn er lud Haydn ein, nach Neapel zu kommen, was auch Haydn versprach und im folgenden Jahre die Absicht hatte auszuführen. Im J. 1790 werden wir Haydn abermals mit Compositionen für die Leier beschäftigt sehen.

Die 6 Symphonien (a. 52—57) sind die früher erwähnten Pariser, unter dem Titel *Répertoire de la Loge Olympique*

---

1 Cramer's Mag. f. Musik, 1789. S. 15. Ein Reisender schrieb damals: „Wer dies Instrument nur vom Bauer hat spielen hören, sollte kaum glauben, daß sich etwas gescheutes darauf hervorbringen ließe, am wenigsten etwas von Wirkung, welches reizen könnte, auf Virtuosität es anzulegen. Dies Instrument ist aber wirklich einiger Behandlung fähig. Herr Pleyel der nie eine Leyer in der Hand gehabt hatte, entdeckte beim bloßen Berühren derselben gleich einige neue Nüancen und daran zu machende Verbesserungen".

erschienen. Nr. 54 ist in Autograph erhalten. Drei haben Beinamen erhalten: Nr. 52 — *l'Ours*, wegen dem Brummbaß im letzten Satz; Nr. 53 — *la Poule;* Nr. 55 — *la Reine*, vielleicht eine Lieblingsnummer der Königin.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

3 Claviersonaten (f. 24—26), im Druck erschienen.

1 Tenorarie, »*Ah, tui senti amico*« (n. 4) componirt zu *Ifigenie in Tauride* von Traetta, in Abschrift erhalten.

1 Arie »*Sono Alcina*« (n. 5) zur Oper *L'Isola d'Alcina* von Gazzaniga, in Autograph erhalten.

Im Jahre 1787 erfüllte endlich Haydn die an ihn schon 1783 ergangene öffentliche Aufforderung „der ihn ehrenden deutschen Violinisten"[1] und gab abermals 6 Quartette (d. 45—50) heraus, deren Composition Haydn schon in 1784 begonnen haben mochte. Er schrieb damas (5. April) an Artaria wegen Contract und willigte ein in die zugesagten 300 Gulden „ohngeachtet ich jedesmahl durch meine Quartette mit dem Pränumeration mehr denn 100 Ducaten erhielte, und welches mir auch Herr Willmann zu geben verspräche". Artaria müße aber „in Geduld stehen bis Ende July"; außer 12 Exemplaren verlangt Haydn noch „eine willkürliche Dedication". Für diese hatte sich Artaria den König Friedrich Wilhelm II. auserſehen. In 1787 erwähnt Haydn wiederholt derselben, so am 27. Febr., wo er ein Schreiben des k. pr. Residenten Jacoby citirt, der ihm schreibt: „Was hat es mit den Stücken von Ihrer Composition für eine Bewandnuß, welche Herr Artaria nach Berlin an den König zu übersenden vorhabens ist? ich möchte darüber gerne deroselben aufschluß haben, und bitte darum ergebenst". Worauf Haydn an Artaria: „Ich hoffe ja nicht, daß Sie etwa diese Sonaten [die Sieben Worte] werden als quartetten, noch mit allen stimmen Sr. Majestät dediciren werden, weil es wieder alle Raison wäre, sondern ich glaube, daß es die neuen quartette angehen werde, welches ich belobe, so Sie es willens sind". Ferner am 21. Juni: „Wegen der Dedication der Quartette an Sr. Maj. den König von Preußen wäre es mir am liebsten, wenn Sie selbst durch jemanden

---

1 Die Notiz aus Königsberg steht in Cramer's Mag. f. Musik. I. S. 583.

vernünftigen in Wienn dieselbe aufsetzen ließen, aber kurtz, und bindig. am besten könnte Ihnen der Minister Herr v. Jacobi dazu verhülflich seyn". Nun aber theilt Dies (S. 71) folgendes Schreiben mit:

„Sr. Majestät von Preußen rc. gereichet die abermahlige Attention, die der Hr. Kapellmeister Haydn, Höchst Deroselben, durch Übersendung von sechs neuen Quartetten, bezeigen wollen, zu ganz besonderm Wohlgefallen, und es ist ohne Zweifel, daß Allerhöchst Dieselben, von jeher die Werke des Hrn Kapellmeisters Haydn zu schätzen gewußt, und jederzeit schätzen werden. Um es Demselben thätig zu beweisen, übersenden Sie ihm beykommenden Ring, als ein Zeichen Höchst Dero Zufriedenheit, bleiben Ihm auch in Gnaden gewogen".

Potsdam den 21. April 1787. F. Wilhelm.

Für obige Quartette konnte, wie das Datum zeigt, das Geschenk nicht erfolgt sein; die „abermahlige Attention" läßt fast vermuthen daß Haydn dem König zuvor die neuen 6 Pariser Symphonien überschickte, die ein Reisender im Belvedere-Garten in Wien gehört haben will (S. 149) und sie als ein dem König dedicirtes Werk anführt. Artarias Ausgabe führt die Dedication nicht, wohl aber die von Hummel in Berlin (*dédiés à S. Maj. Frédéric Guillaume II, roi de Prusse, oeuvre XXIX*, Verlagsnummer 636). Und doch schreibt Haydn am 2. Mai 1787 an Artaria: „Sie werden mit nächsten erfahren von einem Present, welches ich ganz unverhofft von sehr großen überkommen habe", was sich doch wohl auf des Königs Geschenk beziehen dürfte. — Jedenfalls aber freute sich Haydn des Ringes (Diamantring von 300 Ducaten an Werth, wie Gerber angiebt) und soll ihn bei besonderen Anlässen während der Arbeit am Finger getragen haben. Der König war ein Freund und Beschützer der Musik und als Schüler des älteren Duport selbst ein tüchtiger Violoncellspieler. Wie freudig er Mozart, Dittersdorf, Naumann, Rosetti aufnahm und glänzend honorirte, ist bekannt. Boccherini ernannte er zu seinem Kammercomponisten mit lebenslänglichem Jahresgehalt. Beethoven widmete ihm seine zwei Sonaten op. 5, die er selbst bei Hofe mit Duport gespielt hatte. Haydn war entweder von ihm eingeladen worden, seinen Rückweg von London bei der zweiten Reise über Berlin zu nehmen oder er wünschte selbst, ihn persönlich kennen zu lernen.

Haydn hatte in diesem Jahre ernstlich die Absicht, der Einladung des Königs von Neapel nachzukommen und Italien zu

besuchen, wie wir aus einem an Forster in London gerichteten Schreiben (dat. 8. April) ersehen: „Ich verhoffte Sie zu Ende dieses Jahres selbst zu sehen, da ich aber bis jetzo von Herrn Cramer noch keine antwort erhalten, werde ich mich für diesen Winter nach Neapel engagiren".

Dahin kam Haydn nun freilich nicht; dagegen wartete seiner ein unverhoffter Antrag aus Böhmens Hauptstadt. Der große Erfolg, den Mozart's *Don Giovanni* in Prag errungen (die erste Aufführung war am 29. Oct. 1787), mochte einen Freund Haydn's, der mit ihm seit langer Zeit in Briefwechsel stand, ermuntert haben, ihn zu bewegen, sein Talent gleichfalls auch einmal für Prag zu verwenden. Der Briefsteller war der Verpflegs-Oberverwalter Roth, der einigemal im Jahre große musikalische Akademien in seinem Hause gab, wobei auch Symphonien von den ersten Meistern aufgeführt wurden.[2] Haydn's Antwort, auf die schon hingedeutet wurde, ist zuerst in Niemetschek's Mozart-Biographie erhalten und seitdem oft citirt worden als würdiges Zeugniß von Haydn's hohem Sinn. Haydn schreibt:

„Sie verlangen eine *Opera buffa* von mir. Recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben, von meiner Singkomposition etwas für sich allein zu besitzen. Aber um sie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen diesfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel an unser Personale (zu Esterház in Ungarn) gebunden sind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe. Ganz was anders wäre es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu komponiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich jemanden andern zur Seite haben kann.

Denn könnt' ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts, so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung, in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann fest halten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte großer Genien traurig, und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Bestreben; weßwegen leider so viel hoffnungsvolle Geister darnieder liegen. Mich zürnet es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bey einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist! Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb".[3]

---

2 Schönfeld, Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag, S. 140.

3 Haydn konnte damals (der Brief ist im Decbr. geschrieben) noch nicht wissen, daß Mozart am 7. Dec. zum kais. Kammermusikus — freilich nur mit achthundert Gulden Jahresgehalt (!) — ernannt worden war.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 58, 59) für Paris componirt; Nr. 59 in Autograph erhalten.

1 Sopranarie »*Chi vive amante*«, schickte Me. Sassi, verm. Nencini nach Modena.

1 Baßarie »*Un cor si tenero in petto*« (n. 5) in Autograph erhalten.

Zu den Männern, welche einem wahren Haydn-Cultus trieben, zählten v. Mastiaux in Bonn und Exner in Zittau (in Sachsen). Beide legten sich eine förmliche Bibliothek an und kauften alles auf, was sie an Compositionen von ihrem Liebling habhaft werden konnten. Ersterer trat auch mit Haydn in lebhafte Correspondenz. von Mastiaux Hofkammerrath des Kurfürsten von Köln, geboren 1726 auf dem Schlosse Junkerrath (Grafschaft Blankenheim), war seit seiner Jugend halbblind. Er fand in der Musik sein einziges Vergnügen, spielte Clavier, Violine, Violoncell und wußte auch mit den gebräuchlichsten Blasinstrumenten umzugehen. Seine fünf Kinder waren alle musikalisch gebildet und namentlich die Tochter war eine der besten Pianistinnen Bonns. Wöchentlich gab v. Mastiaux ein Hausconcert, das er mit seiner eigenen reichen Musikalien-Sammlung versah. „Von J. Haiden ist er ein Anbeter und wechselt mit ihm Briefe", so berichtet Neefe aus Bonn.[1] v. Mastiaux starb 1798 zu Bonn.

August Christian Exner, hochverdienter Kauf- und Handelsherr, hatte sogar einen eigenen Musiksaal zu Orchester-Produktionen erbaut. Sein reicher Vorrath an Musikalien blieb durch die Sorgfalt der Söhne und Erben erhalten, welche dieselbe dem Gymnasial-Chor der Vaterstadt schenkungsweise überließen.

Von den drei, in dieses Jahr (1788) aufgenommenen Symphonien ist die dritte (a. 62) die bekannte Kinder-Symphonie. Wie sie entstand? Nun — das kleine Ding spricht für sich selbst und willig folgen wir der Tradition. Wir sehen den aufgeputzten Jahrmarkt und die Landleute von Nah und Fern, ihren Bedarf für Familie und Haus einzukaufen. Für Groß und Klein

---

1 Cramer's Mag. d. Mus. 1783. S. 388; 1787. S. 1386.

ist gesorgt, für Küche, Keller und Wohnzimmer. Es ist ein wüstes Durcheinander; Jeder preist seine Waare, Jeder sucht und findet, was er für sich und Andere brauchen kann. Der Bursche denkt an seine Liebste und diese an ihn, der Mann auf die Frau und diese an die Kinder. Und an diesen ist kein Mangel. Sie begaffen die Wunder nicht nur, sie greifen auch keck zu und was halbwegs tönt und Geräusch macht, ist ihnen am liebsten. Die Buben voran läßt der Eine den Kukuk rufen, der Andere bläst in die Trompete, ein Dritter hat die Orgelhenne (Nachteule) entdeckt, ein Vierter bearbeitet die Schnarre (Ratschen) und den Cymbelstern; die Trommel aber überlärmt alle. Haydn (denn er ist selbstverständlich unter der Menge) ist in bester Laune; aber am meisten erfreuen ihn die Kinder, die so voller Lust in sein Fach pfuschen. Er kauft Jedem sein Lieblingsstück und schließlich für sich selbst ein ganzes Septett — alle genannten Instrumente, denn bereits hat sich in ihm der Schalk gerührt. Zu Hause angekommen stellt er seine Sammlung in Reihe und Glied auf, nimmt Feder und Papier zur Hand, fügt den Instrumenten als verbindenden Kitt Baß und zwei Violinen hinzu und läßt nach gethaner Arbeit einen Theil seines Orchesters für den kommenden Morgen zu einer wichtigen Probe einladen. Sie dauerte diesesmal ungewöhnlich lange, da die sonst so taktfesten Musiker vor Lachen zum erstenmale in ihrem Leben gleich zu Beginn umwarfen und immer wieder neu beginnen mußten. Das war Haydn's Kinder-Symphonie — das Spiel der Marionette auf Instrumente übertragen. Die ursprünglichen Auflagstimmen [2] tragen die Bezeichnung *Sinfonia Berchtolsgadensis*, nach dem bekannten Marktflecken in Bayern, der von jeher sich durch seine Kinderspielwaaren auszeichnete.

Die Kinder-Symphonie (franz. *Symphonie burlesque* oder *d'enfants*, auch *la foire des enfants;* engl. *the Toy*) erheiterte manche gesellige Kreise. J. E. Eberwein schrieb dazu einen Prolog,[3] in dem Haydn nach dem gedachten Orte selbst versetzt wird.

---

2 Man findet auch Pfeife und Triangel hinzugefügt. Die Stimmung der Instrumente ist folgende: Kukuk — G und E (nach diesen werden die Violinen und der Baß gestimmt); Trompete und Trommel — G; Wachtel — F. Allegro und Menuet erfordern mäßige Bewegung wegen dem Kukuk; das letzte Stück ist 3 mal zu spielen, zuerst Moderato, dann Allegro, zuletzt Presto.

3 Verlag Hofmeister, als Zugabe zu dem Clavier-Arrangement.

In Berlin ließ sie Zeune, Director des Blinden-Instituts, zur Vorfeier der Weihnachten (1840) von seinen Zöglingen spielen, die sich erhaben gedruckter Noten bedienten.[4] Beim Banket, das dem Musikfeste in Lausanne in 1823 folgte, wurde die Symphonie von Jünglingen in Kinderkleidung aufgeführt.[5] Bei einem Narrenfest in Kroll's Wintergarten in Breslau (1830) dirigirte die Symphonie Musikdirector Wolf mit dem Dreschflegel und die Musiker ließen ebenso ihrer Laune freien Lauf.[6] In einem Concerte, das 1843 zu Wien für den alten Gyrowetz veranstaltet wurde, wirkten bei der Symphonie Hofopernkapellmeister Otto Nicolai, Dr. A. J. Becher, Violoncellvirtuose Merk, Violinspieler Holz, Professor Fischhof, Dichter Bauernfeld, Pianist Evers, Baron Lannoy, unter Leitung eines Miniatur-Kapellmeisters am hohen Dirigentenpult.[7]

Die zweite Symphonie (a. 61) ist die erst in neuester Zeit bekannter gewordene sogenannte Oxford-Symphonie, urspünglich für Paris componirt. Als Haydn im J. 1791 von London aus nach der altberühmten Universitätsstadt Oxford reiste, um das Diplom zu seiner Ernennung als Ehren-Doctor persönlich in Empfang zu nehmen, traf er zu spät ein, um von einer mitgebrachten neuen Symphonie die nöthigen Proben abhalten zu können; er wählte daher jene vorräthige ältere, der von da an obige Bezeichnung beigelegt wurde.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

1 Symphonie (a. 60), für Paris componirt.

2 Arien »*Dica pure chi vuol dire*«, und »*Signor voi sapete*« (n. 6, 7), Einlagen zu Martin's Oper *Una cosa rara,* im Druck erschienen.

1 Tenor-Arie »*Se tu mi sprezzi*« (n. 8), in Autograph vorvorhanden.

Im Jahre 1789 erschienen fast gleichzeitig bei Artaria und *Au Magasin de Musique* 6 Quartette von Haydn (d. 51—

4 A. W. Mus. Ztg. 1841. S. 40.

5 Allg. Mus. Ztg. XXV. S. 670.

6 Dr. W. Viol, Aus dem Leben eines alten Organisten . . . . .

7 Allg. Mus. Ztg. 1843. Nr. 9.

56) *dediés à Monsieur Jean Tost.* Die nächstfolgenden 6 Quartette (d. 57—62) im J. 1790 componirt, tragen dieselbe Dedication. Diese beiden Serien, im Privatgebrauch kurzweg „die Tost'schen" genannt, blieben lange Zeit die beliebtesten Quartette und stellte man ihnen nur die Mozart'schen zur Seite. Indem wir hier einem Manne wiederholt eine Auszeichnung zutheil werden sehen, deren sich selbst Grafen und Fürsten nur einmal rühmen konnten, verlohnt es wohl, denselben näher ins Auge zu fassen.

Johann Tost war Großhandlungs-Gremialist in Wien, ein großer Musikfreund und selbst ein vorzüglicher Violinspieler der, gleich dem Großhändler v. Häring, manchen Meister auf diesem Instrument beschämen konnte.[1] Wo die Tonkunst rief, war auch Tost zur Hand. Als der geniale Violinist Bridgetower am 24. Mai 1803 ein Concert im Augarten gab, stand Tost dem höchsten Adel zunächst mit 12 Billets auf der Subscriptionsliste.[2] Als die Musik-Dilettanten Wiens sich 1812 zu einem großen Concerte vereinigten zur Unterstützung der dürftigsten Bewohner des Schlachtfeldes von Aspern, leitete er die Violinen. „Hohes Lob (schrieben damals die Vaterl. Blätter[3]) gebührt ebenfalls Herrn v. Tost als Director des Orchesters. Ausgedehnte musikalische Reisen, große Kenntniße und gereifte Erfahrung sowie der richtigste Vortrag als Violinspieler haben schon längst diesem ächten Musikfreunde einen ausgezeichneten Platz unter den ersten Künstlern angewiesen". Und als nun unmittelbar nach diesem Concerte die Mitwirkenden die ersten Schritte thaten zur Verwirklichung eines zu gründenden Musik-Dilettanten-Vereines (die jetzige Gesellschaft der Musikfreunde), war auch Tost unter den so ernannten Bevollmächtigten zur Wahl des größeren Ausschusses. Der Violinspieler Wenzel Krumpholz, einer der frühesten und enthusiastischsten Verehrer Beethoven's, widmete Tost ein Musikstück „Abendunterhaltung für eine Violine"; Franz Weiß, Kammermusikus bei Fürst Rasoumowsky, einer der Bevorzugten, der unter Schuppanzigh in des Fürsten Palais Beethoven's Quartette zuerst kennen lernte, widmete Tost 3 Quartette op. 1; ebenso Spohr ein Quintett op. 33. Nr. 1. Louis Spohr gab damals

---

1 Vaterl. Blätter f. d. öst. Kaiserst. 1808. S. 53.

2 Thayer, Beethoven II. 390.

3 Nr. 100, 12. Dec.

in Wien 2 Concerte (Dec. 1812 und Jan. 1813) im kleinen Redoutensaale und führte sein Oratorium „Das jüngste Gericht" (21. und 24. Jan. 1813) im großen Redoutensaale auf. Mit Tost schloß er ein eigenthümliches Bündniß: er verpflichtete sich, gegen ein angemessenes Honorar auf 3 Jahre Tost alles zu überlassen, was er in dieser Zeit componiren würde oder auch schon componirt in Manuscript vorräthig hatte. Spohr mußte ihm die Partituren einhändigen und durfte auch keine Abschrift zurückbehalten. Dagegen bewilligte Tost, daß während dieser Zeit jedes beliebige von ihm verwahrte Werk aufgeführt werden dürfe und zwar so oft wie möglich, aber nur in seiner Gegenwart. Vorzugsweise wünschte Tost Werke die sich für Privatzirkel eigneten, als z. B. Quartette, Quintette für Streichinstrumente oder auch gemischte Kammermusik. Tost gestand selbst, daß er dabei den Zweck im Auge habe, neue Bekanntschaften im Handelsstande anzuknüpfen und überhaupt sein Ansehen zu heben.[4]

Soweit über Tost als Musikfreund. Das Leben dieses Mannes erweckt aber auch in socialer Hinsicht unsere Theilnahme. Es ist ernst genug. Tost war aus Ungarisch-Hradisch in Mähren gebürtig, heirathete 1790 ein wohlhabendes Mädchen, vermehrte sein Vermögen während des Krieges durch beträchtliche Lieferungsgeschäfte für die Armee und wurde Inhaber einer Tuchappretur-Anstalt in Iglau und Tuchfabrik zu Stecken in Böhmen. Tost ließ sich nach dem Tode seiner Frau 1799 in Wien nieder, wurde Hausherr und kam 1801 bei der N.-Ö. Landesregierung ein um Aufnahme ins Großhandlungs-Gremium, mit Hinweis, daß er 1000 Webstühle und 50000 Menschen beschäftige und mit Vorlage von Danksagungsschreiben von 10 böhmischen Ortschaften, die ihn als Wohlthäter priesen. — Die Sonne Tost's leuchtete ihm bis 1813; von da an ging es mit ihm rasch abwärts. In diesem Jahre verlangte er von der Tonkünstler-Societät ein Capital gegen Sicherstellung, das ihm aber verweigert wurde. Tost & Co. wandern nun in den nächsten Jahren mit ihrem Comptoir von Straße zu Straße. Tost's erster öffentlicher Gesellschafter (Ladislaus Freiherr v. Schlieber) war längst gestorben; ihm folgte der zweite (Karl Partsch). Nun sah sich Tost einer Vorladung gegenüber zur Erklärungs-Abgabe seines Activ- und

---

4 Spohr, Selbstbiographie, I. S. 182.

Passivbestandes, denn er hatte schon durch mehrere Jahre kein Großhandlungsgeschäft betrieben und keine Handlungsbücher geführt. Er verschwindet aus Wien und wird dem bestehenden Gesetze gemäß, nach welchem eine Handlungs-Befugniß nicht länger als ein Jahr unbenutzt bleiben darf, seines Handlungsrechtes für verlustig erklärt. Dagegen erklärt er von Ofen aus, daß er gegründete Hoffnung habe, neue Verbindungen anknüpfen zu können, seine Schuldenlast zu tilgen, die rückständigen Steuern zu zahlen und demnach um Rücknahme seiner Cassirung bittet. Vergebens. Das Merkantil- und Wechselgericht weist seine Vorstellung zurück: das Handlungsrecht des priv. Großhändlers Johann Tost wird definitiv als erloschen erklärt. — Neun Jahre später hören wir von dem Sohne, Karl Tost. Er war Großhandlungs-Associé, hatte sich 1814 im April vermählt, wurde nach wenigen Tagen Wittwer und sah sich vom Unglück, das den Vater betroffen, in Mitleidschaft gezogen. Sein letzter Stand war Hofmeister. Als solcher wurde er, wie er ging und stand, im Salonfrack im J. 1827 ins Strafhaus in die Leopoldstadt abgeführt und starb daselbst nach zwei Jahren am Schlagfluß. Seine „Effecten" (Frack und weiße Cravate) wurden licitando für 40 Xr. verkauft; an baarem Arbeitsgeld hinterließ er 1 Gulden 33½ Xr.[5] — So endete dies einst so blühende Haus!

Im Juni 1789 wurde Haydn mit einem Schreiben von der wiederholt genannten Dame Edle von Genzinger aus Wien überrascht. Dem Schreiben war der Clavierauszug eines Andante von Haydn's Composition beigeschlossen, den die Übersenderin nach der Partitur selbst verfertigt hatte und nun um dessen Gutachten bittet. Die Familie v. Genzinger wohnte seit Anfang der 80er Jahre im Schottenhof.[1] Peter Leopold Edler v. Genzinger, der Weltweisheit und Arzneikunde Doctor, wurde am

5 Akten d. k. k. N. Ö. Merkantil- und Wechselgerichts. — Handlungs-Gremien-Schema von Wien. — Handelsstand-Kalender. — Handlungs-Gremium- und Fabriken-Adreßbuch. — Landesgerichts-Archivs-Akten.

1 Ein umfangreiches, dem Benedictiner-Stift gehöriges Gebäude, das sich der Kirche „Unserer lieben Frau zu den Schotten" anschließt. Es war das erste Mönchskloster in Wien, im 12. Jahrh. von Markgraf (sp. Herzog) Jasomirgott für schottische Benedictiner Mönche erbaut, an deren Stelle später deutsche Mönche dieses Ordens traten. Kloster und Kirche brannten bei der Türkenbelagerung 1683 ab, wurden 1690 wieder hergestellt. Das jetzige Klostergebäude wurde 1827—32 ganz neu aufgebaut.

29. Jan. 1780 für seine großen Verdienste von Maria Theresia in den österreichischen Adelstand erhoben; er war im J. 1793 Rector Magnificus der Universität und starb am 8. Mai 1805 im 69. Lebensjahre.[2] Als er 1784 die Gemahlin des Grafen Palm von schwerer Krankheit befreite, ernannte ihn der Graf zu seinem beständigen Hausdoctor mit 2000 Gulden Jahresgehalt und sicherte seiner Frau eine Pension von 1500 Gulden.[3] Früher schon war er Leibarzt des Fürsten Nicolaus Esterházy, wodurch er mit Haydn in häufige Berührung kam. Seine Gattin, Maria Anna Sabina, geborene Edle von Kayser, war eine kunstsinnige und namentlich in der Musik wohlerfahrene Dame. Zur Zeit, da Haydn mit ihr in Briefwechsel trat, war sie Mutter von 6 Kindern, von denen Josephine und Franz die ältesten (geb. 1774 und 75) waren. Josephine, welche den Dr. Joh. Pitteri aus Triest heirathete, ist dieselbe, welche Haydn bitten läßt, ihn „bei jeder Gelegenheit als Ihren unwürdigen Meister anzunehmen" und auch sonst in seinen Briefen öfters erwähnt. — „Singt meine gute Freyle Pepi bisweilen die arme Ariadne"?[4] schreibt er aus London. Und früher aus Esterház: „Daß meine liebe Arianna im Schottenhof Beyfall findet ist für mich entzückend, nur recomandire ich der Fräulein Peperl die Worte, *Chi tanto amai* gut auszusprechen". Und wiederum: „Meine gute Freyle Peperl wird sich (hoffe ich) durch öfteres absingen der Cantate auch des Meisters erinnern, besonders bey reiner aussprache und genauer Vocalisirung, dan es wäre eine Sünde, wenn eine so schöne stimme in der brust versteckt bliebe, ich bitte Derohalben um ein öfteres lächlen, sonst geht mir ganz gewiß etwas vor. Dem *Mons. François* empfehle ich mich ebenfalls in sein musikalisches Talent; wan Er auch im schlafröckl singt, es geht doch immer gut. ich werde zur aufmunterung öfters etwas neues übermachen". Marianne Edle von Genzinger starb am 26. Jan. 1793, 38 Jahre alt und wurde auf dem Währinger Friedhofe begraben.[5]

---

2 Todtenprotokoll und Pfarr-Register.

3 Wienerblättchen 1784, 28. April.

4 Arianna a Naxos.

5 Pfarregister und Todtenprotokoll. Bei des Vaters Tode lebten von den Kindern nur noch Josepha, Franz (Praktikant bei der N.-Ö. Regierung) und Peter Leopold (Fähndrich in einem Infanterie-Regiment). Letzterer starb 1807.

Der Familie des sehr beliebten Damen-Doctors begegneten wir schon in der Chronik unter jenen, die der Tonkunst mit Vorliebe huldigten. Wenn Haydn nach Wien kam, war er dort an der Tafel ein willkommener Gast, ließ der Tochter von seinen Erfahrungen im Gesange profitiren, sich von der Mutter auf dem Clavier vorspielen und setzte sich selbst als Ausübender zum Quartett. Ganz besonders aber fühlte er sich von der feingebildeten Frau des Hauses angezogen, während sie nicht minder in ihm den Künstler und vortrefflichen Menschen verehrte. Obiges Schreiben führte zu einer regen Correspondenz zwischen Beiden, deren Veröffentlichung wir Dr. Th. von Karajan verdanken.[6] Welch' scharfer Contrast im Vergleich zu Haydn's zur Zeit ja noch immer bestehenden Stellung Signora Polzelli gegenüber!

Wie wahrhaft glücklich sich Haydn in diesem Familienkreise fühlte, wie ihm die Zeit seines Besuches immer nur allzu rasch verflog, sprechen seine Briefe hinlänglich aus. Saß er dann wieder in Esterház, fühlte er um so peinlicher dessen Einöde. Dann klagt er wohl der „allerbesten, gütigsten" Freundin sein Leid „das Herz voll der Erinnerung vergangener edler Tage — ja leider vergangen — und wer weiß, wan diese angenehmen Tage wieder kommen werden! diese schönen Gesellschaften, wo ein ganzer Kreis Ein Herz, Eine Seele ist — alle diese schönen musikalischen Abende — welche sich nur denken und nicht beschreiben lassen — wo sind alle diese Begeisterungen? — weg sind sie — und auf lange sind sie weg". Nur schwer versucht er dagegen, den Gedanken an so manche Widerwärtigkeiten mit dem Ausruf zu bekämpfen: „Nun in Gottes Namen: es wird auch diese zeit vorüber gehen und jene wieder kommen, in welcher ich das unschätzbare Vergnügen haben werde, neben Euer Gnaden am Clavier zu sitzen, Mozart's Meisterstücke spielen zu hören und für so viele schöne Sachen die Hände zu küssen". Kein Wunder, daß er auch in London, wo ihm doch von allen Seiten gehuldigt wurde, selbst in einem der liebenswürdigsten Familienkreise und mitten in der schönen Natur des Genzinger'schen Hauses mit Sehnsucht gedachte. Dabei liegt ihm alles daran, daß die Reinheit seiner Gesinnung im Auge der Freundin keinen Makel erfahre, weßhalb er, als ein Brief an sie verloren

---

6 Haydn in London 1791 und 1792. Wien, Karl Gerold's Sohn 1861.

ging, sie versichert, daß seine Freundschaft und Hochachtung, so zärtlich dieselbe auch sei, niemals strafbar sein werde. Marianne beabsichtigte im J. 1790 Haydn in Esterház zu besuchen, doch kam es nicht dazu. Noch einigemal sendet sie ihm Arbeiten und ist überglücklich, daß Haydn sie so günstig aufnahm und sogar des Druckes würdig erklärte. Haydn dagegen schickte ihr seine neuesten Compositionen zur Einsicht, beabsichtigte eine Symphonie für sie zu schreiben (die aber erst in London zur Ausführung kam) und bestimmte ebenso eine Sonate auf ewig für sie allein.

Mehr aber als alle diese Zeichen achtungsvoller Zuneigung sagt uns ein „Abschiedslied", das Haydn vor seiner Abreise nach London der Freundin widmete. Er öffnet uns darin in Wort und Ton ohne Rückhalt sein Herz. Und wie in den schlichten Worten, so spricht sich mehr noch in den Tönen eine sanfte, keusche Wehmuth aus, eine Stimmung die uns deutlich verräth, was Marianne dem scheidenden Freunde gewesen. In vier Strophen weiht der Sänger der besten Freundin dies kleine Angebinde der Freundschaft und Achtung. Dürfte er das Schicksal lenken, immer bliebe er bei ihr. Doch es ist des Menschen Loos: kaum, daß man sich kennt, muß man auch wieder scheiden. Selig wären seine Tage ihr zur Seite hingeschwunden. Sie möge sein gedenken, auch wenn Meer und Land sie trennen; dann auch dauere fort der Freundschaftsbund. Ewig wird sein Herz sich nach ihr sehnen; seinem Blick entschwunden, kann ihn nichts erfreuen. Des Schicksals Schlüsse, wie so hart und wehmuthsvoll. „Nimm den letzten uns'rer Küsse. Freundin! ach, so lebe wohl"! [7]

In einem Briefe Haydn's an Artaria (15. Nov. 1789) lesen wir: „es war die vorige woche Herr Bland ein Engländer bey mir (nämlich in Esterház); Er wollte mir verschiedene Stücke abnehmen, Er erhielt aber in Rücksicht Ihrer keine Note". So unbedingt aber ließ sich der Engländer nicht abfertigen; schon am 11. Januar 1790 erhielt Haydn einen Brief aus London,

---

7 Ich verdanke die Kenntniß dieses bis jetzt gänzlich unbekannten Liedes durch Vermittelung des Herrn F. Wessely, Musikalienhändlers in Wien, der Güte des Besitzers, Herrn Anton Ruthner, der dasselbe von dem einstigen Pfarrer in Seefeld (Flecken in Oesterreich u. d. Enns) und dieser von Frau v. Genzinger selbst erhielt. Der als ein schon sehr bejahrter Mann geschilderte Besitzer war eigens vom Lande in die Stadt gefahren, um auf das Lied aufmerksam zu machen und ist seitdem spurlos verschwunden.

worin Mr. Bland um Clavier-Trios ansucht. Wiederum läßt Haydn Artaria den Vorzug, verlangt aber bis zum nächsten Morgen (Haydn war damals in Wien) zu wissen, ob Artaria 3 Trios „jede wie gewöhnlich per 10 Ducaten“ annehmen will. Bland's Hauptabsicht bei seinem Besuche war, Haydn zu der so oft in Anregung gebrachten Reise nach England zu bestimmen und er scheint darin nicht ohne Einfluß gewesen zu sein, zum mindesten seinem Nachfolger, Salomon, die Schritte erleichtert zu haben. Mit Bland wurde Haydn später enger befreundet. Bei seiner Ankunft in London stieg er bei ihm ab (45. Holborn, vis-à-vis Chancery-Lane in der City); dort erschien auch sein von T. Hardy gemaltes und in Kupfer gestochenes Porträt und schon früher gab Bland verschiedene Werke von Haydn heraus, darunter das *Stabat mater* und die Cantate *Arianna a Naxos*, von der ihm Haydn in Esterház das Autograph geschenkt hatte. Bland, der in späteren Jahren sein Geschäft an Mr. Purday verkauft hatte, besuchte einst als 90jähriger Greis sein ehemaliges Gewölbe und erzählte dem Besitzer daß er der Erste war, der nach Deutschland hinüberging, um Haydn für die Salomon-Concerte zu gewinnen.[1] Auch bestätigte er die bekannte Anekdote, daß er bei seinem Besuche Haydn gerade vor dem Spiegel antraf, um sich zu rasiren. „Ach! Mr. Bland (rief er aus, denn er litt unter seinen eigenen Händen Höllenqualen), hätte ich doch ein gutes Paar englischer Rasirmesser, mein bestes Quartett würde ich darum geben“. Rasch eilte Bland in den nahe gelegenen Gasthof, holte seine eigenen Messer und übergab sie Haydn, der ihm hocherfreut dagegen ein eben fertig gewordenes Quartett (Nr. 5 der Tost'schen) übergab, das seitdem unter der Bezeichnung „Rasirmesser-Quartett“ bekannt ist.

Drei Clavier-Trios (h. 7, 8, 9) hatte Artaria schon im August 1788 bestellt. Am 26. October schreibt Haydn: „Um Ihre 3 Clavier-Sonaten besonders gut zu componiren, ware ich gezwungen, ein neues *forte-piano* zu kauffen“. Er rechnete dabei auf Vorschuß von Artaria, an den er sich weiterhin bittend wendet: „nun da es Ihnen schon längst bekannt seyn wird, daß auch denen gelehrten zu zeiten das Geld mangelt, unter welchen es auch jezo

1 Mitgetheilt von C. H. Purday, engl. Componist und Sänger, in *The Leisure Hour*, 1880, Augustheft dieser Londoner Monatschrift.

mich betrifft" und ersucht ihn daher, ihm 31 Species-Ducaten vorzustrecken und auszuzahlen an den Orgel- und Instrument-Macher Wenzl Schanz. Ende März 1789 sendet er an Artaria die dritte Sonate „welche ich also nach ihrem geschmack mit Variazionen ganz neu verfertigte (nämlich Nr. 7. der zweite Satz). bitte, alle 3 baldmöglichst zum stich zu befördern, weil schon viele mit schmerzen darauf warten". Am 5. Juli hatte Haydn die Trios sammt einer Fantasie schon gedruckt in Händen, „nur bedaure ich, daß hie und dort einige fehler mit eingeschlichen sind, welche nunmehro nicht mehr abgeändert werden können, weil sie schon verschickt und zum verkauf hindan gegeben worden. es ist immer schmerzlich für mich, daß noch kein einziges Werk unter Ihrer aufsicht fehlerfrey ist. Sie hatten mir sonst vor der Herausgabe immer den allerersten abdruck eingesandt und Sie thaten vernünftig". . . . . und so geht die Klage weiter.

Die eben erwähnte in bester Laune geschriebene Fantasia (k. 4), welche noch heuzutage in Concerten gespielt wird, instrumentirte der Musikdirector Ignaz Ritter von Seyfried und benutzte sie als Ouverture zu dem seinerzeit in Wien, Berlin und andern Städten oft gegebenen Singspiel „Die Ochsenmenuet", mit Musikstücken von Haydn ausgestattet.[2]

Ein nicht minder bekanntes Capriccio (k. 3) über das Volkslied „Ich wollt' es wäre Nacht", bietet Haydn am 29. März in folgender selbstgefälliger Weise Artaria an: „Ich habe bey launigter stunde ein ganz neues Cappriccio für das *forte piano* verfaßt, welches wegen geschmack, seltenheit, besonderer ausarbeitung ganz gewiß von Kennern und Nichtkennern mit allen beyfall muß aufgenohmen werden. Es ist nur ein einziges stuck, etwas lang, aber nicht gar zu schwer; nachdem Sie immer von meinen werken den vorzug haben, so biete ich es Ihnen dar für 24 Ducaten: der Preiß ist etwas hoch, aber ich versichere Sie einen Nutzen davon zu schöpfen". Am 6. April sendet er Assecuranz-Quittung und Capriccio „mit gänzlicher Versicherung daß es keine andere Seele aus meiner Hand empfangen solle. Es ist

2 Die erste Aufführung dieses Singspiels, dem eine durchaus erdichtete Anekdote zugrunde liegt, fand statt zum Benefice Seyfried's im Theater an der Wien am 13. Dec. 1823. Schon 1812 wurde in Paris nach derselben Idee ein Vaudeville von Hofmann aufgeführt: *Haydn ou le Menuet du boeuf.*

mir aber leyd, daß ich vermög meiner Arbeith von diesen 24 # keinen Kreutzer nachlassen kan".

In dieses Jahr fällt auch die Composition der schon erwähnten *Arianna a Naxos* (n. 9), einer umfangreichen Cantate für eine Singstimme mit Clavierbegleitung (Rec.: *Teseo mio ben*. Arie: *Dove sei mio bel tesoro*). Die seit Monteverde von vielen Componisten (namentlich von Benda) mit Vorliebe benutzte Sage schildert den Moment, wo Ariadne an felsiger Meeresküste erwachend, in der Ferne Theseus' Schiff mit vollen Segeln davoneilen sieht. Haydn's Composition, eine hochdramatische Opernscene, drängt nach Instrumentation und wurde in dieser Gestalt vom Kapellmeister G. A. Schneider[3] in Berlin bei der Gedächtnißfeier Haydn's im Sept. 1809 und später auch in München, Leipzig und anderwärts mit Beifall aufgeführt. Ihre häufigen Auflagen in Deutschland, Frankreich, England, Italien (in Wien bei Artaria) sprechen für ihre Beliebtheit. „Abgesehen von den Oratorien, ist sie mir die liebste Gesangs-Composition (sagte Rossini zu Hiller),[4] namentlich ist das Adagio darin sehr schön" (und er begann ein gutes Stück davon zu singen). Daß Haydn selbst seiner „lieben Arianna" mit Vorliebe gedenkt, sahen wir bereits. Die Musik mußte einmal sogar als Basis zum Schlußact von Vigano's Ballet „Otello" dienen, das 1818 in Mailand aufgeführt und zu diesem Zweck eigens instrumentirt und hie und da der Action anpassend erweitert wurde.[5]

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

1 Claviersonate (f. 27) im Druck erschienen.

1 Sopran-Arie »*Infelice sventurata*« (n. 10) in Autograph vorhanden.

Im Januar 1790 verlebte Haydn glückliche Tage in Wien, deren Nachhall noch in seinem nächsten Briefe aus Esterház nachklingt. Und wiederum war es das v. Genzinger'sche Haus, das ihn festhielt. Am 29. war daselbst Quartett-Abend, zu dem ein „Pater Professor" (wohl von den Schotten) und der ausgezeich-

3 Bei Simrock in Auflagstimmen erschienen.

4 F. Hiller, Aus dem Tonleben unserer Zeit, Bd. II, S. 30.

5 Allg. Mus. Ztg. XX, Nr. 16.

nete Violinist, Großhändler v. Häring eingeladen waren. „Herr v. Häring (schreibt Haydn am 23. Jan. an seine Freundin) schätzte sich glücklich mir dißfalls dienen zu können, um so viel mehr, da ich Demselben die aufmerksamkeit, und alle die übrigen schönen Verdienste von Euer Gnaden abschilderte. nun wünsche ich mir nichts als einen kleinen beyfall". Es wurden also Haydn'sche Quartette und wohl die neuesten (die Tost'schen) durchgenommen. Ferner sehen wir Haydn wiederholt an der Seite Mozart's, der damals vollauf beschäftigt war mit seiner Oper *Così fan tutte*, deren erste Aufführung Dienstag den 26. im National-Hoftheater stattfand. Am 19. (Dienstag) schreibt Mozart an Puchberg, seinem Freunde und steten Helfer in der Noth: „Morgen ist die erste Instrumental-Probe im Theater — Haydn wird mit mir hingehen" — erlauben es Ihre Geschäfte, und haben Sie vielleicht Lust der Probe auch beyzuwohnen, so brauchen Sie nichts als die Güte zu haben, sich Morgen Vormittag um 10 Uhr bei mir einzufinden, so wollen wir dann alle zusammen gehen".[1] Und dann wieder: „Donnerstag (14. oder 21.) aber lade ich Sie (aber nur Sie allein) um 10. Uhr Vormittag zu mir ein, zu einer kleinen Oper-Probe; — nur Sie und Haydn lade ich dazu".[2] Daß Haydn auch der ersten Aufführung der Oper beiwohnte, darf man wohl für gewiß annehmen, sowie er auch einer der Aufführungen von *Le Nozze di Figaro* (8. Jan. oder 1. Febr.) besucht haben muß, deren Melodien ihn noch nach der Rückkehr in Esterház des Nachts im Traume umschwebten. Nur allzu rasch eilten diese sonnigen Tage vorüber. Nochmals erfolgte eine Einladung für den 2. Februar in den Schottenhof, allein Haydn mußte ablehnen, denn — „morgen kehre ich wieder zur traurigen Einsamkeit!"

Treten wir unterdessen dem oben und schon früher (S. 213) genannten Manne, dessen Gefälligkeit Haydn auch in Geldangelegenheiten in Anspruch nahm[2a] und der seinen Namen in Mozart's Lebensgange in so schöner Weise verewigt hat, etwas näher.

Puchberg's Großvater, Johann Mathäus, geb. 1670 in Franken, machte sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch

1 G. Nottebohm, Mozartiana, S. 57. 2 Nottebohm, Mozartiana, S. 64.

2a Haydn schreibt am 20. Juni 1793 aus Eisenstadt an die Polzelli; *»Spero che tu avrai ricevuto due cento fiorini spediti dal Sig. Buchberg, e forse gli altri cento, in tutto 300 fiorini.*

Güterankauf in und um Krems an der Donau ansässig und starb daselbst am 5. Mai 1753. Sein Sohn Johann Michael wurde Syndikus in Zwettel und erduldete als Geißel im Krieg gegen die verbündeten Baiern und Franzosen harte Gefangenschaft. Sein sechstes Kind, Johann Michael, geb. 21. Sept. 1741, ist unser in Rede stehender Puchberg. Derselbe erwarb sich frühzeitig wissenschaftliche Kenntnisse, erlernte das höhere Merkantil- und Fabrikfach, wurde Director der k. k. priv. Niederlage des Michael Saliet, heirathete die Wittwe desselben und trat mit ihr in ein ordentliches Handlungsbündniß. In dieser Stellung unterstützte er viele Fabrikanten aus seinem beträchtlichen Vermögen und wurde Großhandlungs-Gremialist. Nach dem Tode seiner Frau (1784) heirathete er Anna Eckert. Aus seiner ersten Ehe stammte eine Tochter, Josepha, geb. 1781, aus der zweiten Ehe ein Sohn, Xaver, geb. 1788. Dies war der Bestand der Familie zur Zeit, als Mozart und Haydn mit Puchberg verkehrten. Mit seinem älteren Bruder, Franz Xaver, der 30 Jahre lang in Passau eigene Handlung geführt hatte, kam Puchberg im Jan. 1793 bei der Regierung ein um Verleihung des Adelsstandes mit dem Prädikat Edler von und zwar in Berücksichtigung der eigenen sowie der Vorfahren Verdiensse und des Umstandes, daß ihre Familie ohnedies altadeligen Herkommens sei, das Diplom aber verloren gegangen sei. Erstgenannter Johann Mathäus hatte nämlich, ein seltener Mann, vor seinem Tode alle auf seinen Adel bezüglichen Urkunden vernichtet, indem er erklärte, wer von seinen Nachkommen nach dieser Auszeichnnng verlange, solle sich dieselbe durch eigene Verdienste erwerben. So sehen wir denn auch seinen zweiten Sohn, Johann Mathias, k. k. Hofrath († 1788) im J. 1780 in den Ritterstand erhoben. Im April 1794 wurde die Michael Saliet'sche Niederlags-Handlung aufgelöst und Puchberg als selbstständiger privilegirter Großhändler erklärt. Acht Jahre später lesen wir: „Vermöge Regierungsdecret dat. 30. März 1802 ist diese Großhandlung kassirt worden". In derselben Zeit am 22. März, starb auch der ältere Bruder.[3]

Wir folgen nun Haydn nach Esterház. Er fühlt sich sehr unglücklich. „Da sitze ich in meiner Einöde (schreibt er am

3 Adels-Archiv; K. F. V. Leupold, Allg. Adels-Archiv, Wien 1789; Handlungsschema; Acten des Landesgerichts.

9. Februar an Marianne) — verlassen — wie ein armer Waiß — fast ohne menschlicher Gesellschaft“. . . und nun folgt ein langes Register voll Klagen — „selbst mein Forte piano, daß ich sonst liebte, war unbeständig, ungehorsam, es reizte mich mehr zum ärgern, als zur beruhigung“ — und, wo möglich, steigerte noch der fatale Nordwind und das übel bestellte Kosthaus Haydn's üble Laune.

Doch es blieb nicht lange Zeit zu Klagen. Am 25. Februar verschied zu Eisenstadt die Gemalin des Fürsten Marie Elisabeth, mit der er seit dem Jahre 1737 vermählt war, nach langwieriger Krankheit im 72. Lebensjahre.[4] „Dieser Todesfall (schreibt Haydn am 11. März an Marianne) drückte den Fürsten dergestalt darnieder, daß wir alle unsere Kräfte anspannen mußten, Hochdenselben aus dieser schwermuth herauszureißen; ich veranstaltete demnach die ersteren 3 Tage abends große Cammermusic, aber ohne gesang. Der arme Fürst verfiel aber bey anhörung der ersten Music über mein Favorit Adagio in D in eine so tiefe Melancoley, daß ich zu thun hatte, Ihm dieselbe durch andere Stücke wieder zu benehmen. wir spielten schon den 4. Tag opera, den 5. Comedie, und endlich wie gewöhnlich die täglichen Spectacul, beorderte zugleich die alte opera *L'amor artigiano* von Gaßmann einzustudiren, weil sich der Herr kurz vorhero geäußert hatte, sie gerne zu sehen und machte dazu 3 neue Arien“. . . .

Es folgen noch sieben Briefe Haydn's an Marianne, der letzte vom 15. August datirt. Es mögen nicht die angenehmsten Monate gewesen sein, die er in Esterház verlebte. Seine Klagen, seine trübe Stimmung von damals haben wir schon früher (S. 35) kennen lernen. In diese Zeit fällt die Composition der schon erwähnten Sonate Es-dur (f. 28) die im Auftrag seiner „Gebieterin der Mademoiselle Nanette“ für Marianne bestimmt war, zu der Haydn aber eigentlich nur das Adagio neu componirte, was die Bestellerin freilich nicht wissen durfte „weil Sie sich ansonst andere begriffe von mir machen könnte, welche mir nachtheilig seyn könnten . ich muß sehr behutsam seyn, um Ihre gnade nicht zu verliehren“. Haydn spielte ihr die Sonate in Gegenwart

---

4 Wiener Zeitung Nr. 19. Die Fürstin war am 21. März 1718 geboren und eine Tochter des Reichsgrafen Ferdinand von Weißenwolf.

des Fürsten vor und erhielt als Zeichen des Beifalls aus ihren Händen eine goldene Tabaksdose zum Geschenk. „Schade (schreibt Haydn später) daß diese kleine goldne Dose, so Sie mir gegeben, und getragen hat, so voller fleck ist, vielleicht kan ich sie in wienn ausbessern lassen".

Mitten hinein in diese letzte Zeit in Esterház erhielt Haydn eine Einladung des Fürsten Oettingen-Wallerstein, im Laufe des Jahres auf seine Kosten zu ihm nach Ludwigsburg in Würtemberg zu kommen, „indem hochderselbe ein so großes Verlangen trage, mich persöhnlich zu kennen (angenehme aufmunterung für meinen schwachen Geist). ob ich mich aber zu dieser Reise werde resolviren können, ist eine andere Frage?" Der Einladung war beigelegt „eine ganz niedliche, 34 Ducaten schwere, goldene Tabattier". Allerdings mochte der Fürst, der auf seinem Schlosse eine ansehnliche Musikkapelle unterhielt,[5] gewünscht haben, Haydn's persönliche Bekanntschaft zu machen, da er und seine Kapelle ihn längst in seinen Werken verehrten. Rosetti obendrein, der, wie wir sahen (S. 104) längere Zeit in Esterház war und nun des Fürsten Kapelle dirigirte, mag das Verlangen, ihn zu sehen, noch mehr angefacht haben. —

Die Tage in Esterház waren gezählt. Wohl wurden auch jetzt noch einige Mitglieder für die Oper engagirt (Giuseppe Amici und Pietro Majeroni im März, Therese Melo im Juli, Philippo Martinelli am 1. August), doch es sollten die letzten sein, denn am 28. September verschied zu Wien nach kurzer Krankheit im 76. Lebensjahre Fürst Nicolaus Esterházy.[6] — Es war derselbe Fürst, bei dem Haydn (wie er 1776 schrieb) „zu leben und zu sterben" wünschte und dessen er noch im Greisenalter als seines „gütigen und großmüthigen" Herrn gedachte.

5 Über des Fürsten Musikkapelle siehe Schubart, Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. S. 166. — Schubart's Leben und Gesinnungen, her. von L. Schubart, S. 92. — Musik. Realztg. f. d. J. 1788, Bd I, S. 52.

6 Die Wiener Zeitung vom 29. Sept. schreibt: „Gestern den 28. d. M. verstarb alhier nach einer kurzen Krankheit d. H. R. Reichsfürst Nicolaus Esterhazy de Galantha, Sr. K. Maj. wirkl. gh. Rath und Kämmerer, Ritter d. g. Vlieses, Kommandeur d. mil. Maria Theresia Ordens, Generalfeldmarschall, Oberster und Inhaber eines ungar. Infanterieregiments, im 76. J. seines Alters. Der Leichnam wird nach Eisenstadt geführt und in die dasige fürstl. Esterhazy'sche Familiengruft beygesetzt." Fürst Nicolaus, Sohn des regierenden Fürsten Joseph Anton (gest. 1721), war geboren zu Wien am 18. Dec. 1714.

Dagegen gab ihm aber auch der Fürst einen Beweis von Werthschätzung, denn er vermachte ihm testamentarisch eine lebenslängliche Pension von Tausend Gulden und „dereinst seiner Wittwe die Hälfte" (welcher Fall glücklicher Weise nicht zur Ausführung kam). Außer Haydn erhielten noch Luigi Tomasini 400 und der Sänger Leopold Dichtler 300 Gulden lebensl. Pension.

Fürst Anton (geb. 11. April 1738), der nun die Regierung antrat, hatte keine Neigung für Musik. Er entließ sofort die ganze Kapelle und behielt nur die Feldmusik (Harmonie) in Diensten, die auch bald darauf in Preßburg im Vereine jener des Fürsten Grassalkovics bei der Krönung (15. Nov.) und im April 1791 in der Akademie der Tonkünstler-Societät sich mit einem Tonstück von Druschetzky für 21 blasende Instrumente producirte. Haydn und Tomasini blieben übrigens in ihrer Stellung und wurde ihnen von 1. Novbr. an zu ihrer Pension noch 400 Gulden jährlicher Gehalt angewiesen. Haydn hatte damit nur die Verpflichtung, seinen Titel als fürstlicher Kapellmeister beizubehalten — ein General ohne Armee, der aber nun mit seiner Muße frei schalten und walten konnte.

Noch ein einzigesmal erlebte Esterház einen kurzen Nachglanz seiner alten Tage. Es war am 3. August 1791 beim Installirungsfest des Fürsten in der Erbwürde eines Obergespans der Oedenburger Gespanschaft. Haydn wurde dazu von London zurückberufen, konnte aber natürlich nicht abkommen. „Ich erwarte nun (schreibt er an Marianne) meine entlassung, hoffe aber anbey daß mir Gott die Gnade geben wird, durch meinen fleiß diesen Schaden in etwas zu ersetzen". An seiner Statt wurde sein Pathenkind, Joseph Weigl, damals Kapellmeister im Hoftheater, beauftragt, eine von Abbate Casti gedichtete Cantate *Venere e Adonis* zu componiren. Bei der Aufführung sangen die Mitglieder der Hofoper: Mlle Giuliani, Mme Busani, die Herren Calvesi und Adamberger. Außerdem waren an drei aufeinander folgenden Tagen Oper, Ball, Beleuchtung des Schlosses und Parks und Feuerwerk von Stuwer. Die Erzherzoge Franz, Karl und Leopold und eine Menge Adel wohnten dem Feste bei; die Installation vollzog der Palatin, Kardinal Fürst Primas von Ungarn.[7] Der Fürst war über Haydn's ab-

---

7 Wiener Zeitung, Nr. 64 und 65.

schlägige Antwort wohl ungehalten, empfing ihn aber nach seiner Rückkehr doch nur mit dem einzigen Vorwurf: „Haydn! Sie hätten mir vierzigtausend Gulden ersparen können“.

Wir nehmen Abschied von Esterház. Der Besucher von heutzutage wird kaum noch durch irgend ein Zeichen daran erinnert, daß hier in einer Reihe von Jahren Fest an Fest sich reihte, daß der glänzendste Adel hier einem der kunstsinnigsten und reichsten Fürsten huldigte; daß nicht nur die Tonkunst sondern die Künste überhaupt mitten in einer flachen, eintönigen Gegend gepflegt wurden. Wohl steht noch das reizende Palais, aber seine Kunstschätze von ehedem wanderten nach Wien, Eisenstadt und dem Bergschlosse Forchtenstein. Die kostbar ausgestatteten Räume stehen theils leer theils sind sie zu Kanzleien verwendet. Das Schauspielhaus wurde 1870 abgetragen, die zierlichen Pfeiler und Gesimse wurden von Spekulanten zu profanen Zwecken verwendet. Das Marionetten-Theater wurde zu einer Fabrik umgewandelt, die Marionetten-Figuren sowie die Garderobe der Oper kaufte 1798 um 1000 Gulden die Gräfin von Klutscheszky. Das Musikgebäude diente einige Zeit zur Aufstellung von Webstühlen und später zu Beamten-Wohnungen. Der kunstvoll angelegte Garten ist jeden Schmuckes beraubt; die Springbrunnen sind versiegt, die Treibhäuser verschwunden; die Lustgebäude sind der Erde gleichgemacht und der baumreiche, weit ausgedehnte Park wurde Stück um Stück gelichtet und zum Anbau von Feldfrüchten verwendet und selbst die weit umfassende Mauer erleichtert in ihrem Verfall jedem Anwohner den Eintritt. „In der Lesch“ sagt nun der gemeine Mann, womit er bedeutet, daß er in diesem Revier gewesen, wo einst die ersten Cavaliere und Damen in lauschigen Gängen gewandelt und lange Reihen von fürstlichen Equipagen die Gäste von Lusthaus zu Lusthaus führten. Das Leben ringsum spiegelt die Einförmigkeit eines abgelegenen Stück Landes und selbst der See, der einst fast bis zu den Thoren des Schlosses reichte, ist in seinen Ufern weit zurückgetreten, als wolle er andeuten, daß er hier nichts mehr zu suchen habe. Wohin auch der Blick sich wendet: Alles mahnt an die Vergänglichkeit irdischer Pracht und Herrlichkeit. —

Haydn war nun frei, die Welt stand ihm offen. Nach Wien! Wo anders hin konnten seine ersten Gedanken gerichtet sein? Einstweilen nahm er dort Wohnung im Hause des Johann Ne-

pomuk Hamberger, kaiserl. Beamten „ein sehr guter Freund von mir (schreibt Haydn), ein Mann von langer Statur und Haus-Herr von der Meinigen“ (Provincialismus statt „meiner Frau“). Das Haus war still und ruhig gelegen auf der damaligen sogenannten Wasserkunst-Bastei, mit der Aussicht auf das mit üppigen Kastanien-Alleen bepflanzte Glacis.[8] Haydn mußte es in Esterház sehr eilig gehabt haben, denn er ließ (wie er von London aus an die Polzelli schreibt) alle seine Sachen zurück, wohl in der Voraussetzung, sie bei gelegener Zeit abzuholen. Dazu aber sollte es nicht kommen, denn kaum glaubte er, sich als sein eigener Herr zu fühlen, als er auch schon einen Antrag erhielt, die Kapellmeisterstelle beim Fürsten Anton Grassalkovics zu übernehmen. Er lehnte dankend ab, sah sich aber nur zu bald durch ein weit gefährlicheres Anerbieten auf die Probe gestellt. Während er eines Tages bei der Arbeit saß, ließ sich ein Fremder bei ihm anmelden und stellte sich mit den Worten vor: „Ich bin Salomon von London und komme, Sie abzuholen. Morgen werden wir einen Accord[9] schließen“.

Salomon,[10] der schon erwähnte Violinspieler und Concertunternehmer, erzählte nun Haydn, daß er auf der Rückreise von Italien, wo er Sänger für die italiänische Oper in London engagirt hatte, in Köln zufällig in einem Zeitungsblatt die Nachricht von dem Tode des Fürsten las, worauf er unverzüglich

8 v. Karajan, Haydn in London, S. 15. Das Haus wurde 1805 umgebaut und trägt heute (1881) die Nummer 15, Eingang von der Seilerstätte. Hier war es, wo Beethoven zuerst im Nov. 1792 als Schüler Haydn's ein- und ausging.

9 In dieser Weise erzählt in „Orpheus“, Musik. Taschenbuch, 1841, biogr. Skizze S. 345 ff. Des Wortspiels mit „Accord“ und der ganzen überraschenden Scene erinnerte sich Haydn stets mit großem Vergnügen.

10 Johann Peter Salomon, geb. 1745 zu Bonn, machte sich frühzeitig als tüchtiger Geiger bekannt. Nach einer Anstellung als Concertmeister des Prinzen Heinrich von Preußen wandte er sich über Paris nach London, wo er 1781 im Coventgarden-Theater zum erstenmale auftrat und von da an seinen bleibenden Aufenthalt in England nahm. Er starb 28. Nov. 1815 zu London. Sein von Hardy gemaltes Porträt erschien in Stich von Facius bei Bland. Ein zweites von Lonsdale schenkte S. dem Museum seiner Vaterstadt. Beethoven schrieb bei der Kunde seines Todes an Ferdinand Ries (28. Febr. 1816): „Salomon's Tod schmerzt mich sehr, da er ein edler Mensch war, dessen ich mich von meiner Kindheit erinnere“. Ausführliches siehe Pohl, Haydn in London, S. 73—85.

nach Wien geeilt sei. So stand nun Haydn dem Manne selbst gegenüber, dem er so oft aus Rücksicht für den Fürsten die Reise nach London abgeschlagen hatte. Dies Haupthinderniß war nunmehr beseitigt und Salomon hatte klug berechnet, jedes weitere Bedenken durch seine persönliche Einwirkung zu beheben.

Gar so rasch sollte es aber doch nicht abgehen. Haydn stimmte zwar zu, obwohl auch jetzt noch zögernd und nur unter der Bedingung, daß der Fürst seine Einwilligung zur Reise gäbe, aber die Vorbereitungen erforderten Zeit und Haydn hatte eben jetzt eine Arbeit für den König von Neapel übernommen, der sich in Wien befand und dem er sie selbst überreichen sollte.

Damit stehen wir vor einem seltenen Fest, das bereits am 19. September in Wien stattgefunden hatte — eine dreifache Vermählung bei Hofe: Erzherzogin Marie Clementine mit dem Kronprinzen Franz von Neapel (durch den Erzherzog Karl vertreten), die neapolitanischen Prinzessinnen Marie Therese und Ludovika Louise mit den Erzherzogen Franz (nachmals Kaiser Franz II.) und Ferdinand, Großherzog von Toscana. König Ferdinand von Neapel und seine Gemalin, Erzherzogin Karoline waren in Begleitung ihrer beiden Töchter am 15. September in Wien angekommen. Abends besuchte der König und seine Schwester, die Kaiserin Marie Ludovika, das National-Hoftheater, wo zum erstenmale die Oper *La Caffettiera bizzarra* von Jos. Weigl aufgeführt wurde. Am 17. war im Rittersaal der Burg die Verlobung der Erzherzogin Clementine (Erzherzog Franz als Stellvertreter des Bräutigams); am 19. die Vermählung in der Augustiner Hof- und Pfarrkirche; am 20. Aufführung der Oper *Axur* von Salieri, wobei der ganze Hof erschien.[11] Zur Feier der Vermählung war während der offenen Tafel im Redoutensaale ein großes Concert unter Salieri's Direction. Die Sängerinnen Cavalieri und Calvesi und die Oboisten Gebrüder Stadler ließen sich hören; eine Symphonie von Haydn war dem Könige so bekannt, daß er häufig mitsang. Seiner Vorliebe für die Leier wurde schon gedacht; auch die Königin war als Tochter der Kaiserin Maria Theresia musikalisch gebildet. Im Gesang war Mancini ihr Lehrer. Daß Salieri gerade eine Symphonie von Haydn gewählt hatte, mag absichtlich geschehen

---

11 Wiener Zeitung Nr. 74 u. d. folgenden Nummern.

sein, da er wohl wissen mußte, daß sowohl Kaiser Leopold als auch der König ihm gewogen waren. Mozart war gänzlich ignorirt worden, was ihn tief schmerzte.

In Marie Therese, der nachmaligen Kaiserin, gewann Haydn eine neue Gönnerin. Sie hatte große Empfänglichkeit für Musik, sang vortrefflich und interessirte sich für jede neue Erscheinung im Gebiete der Kunst überhaupt. Beethoven widmete ihr sein Septett; Eybler wurde von ihr beauftragt, ein Requiem zu schreiben; Michael Haydn, den sie zweimal nach Hofe beschied, mußte eine Messe und ein Requiem für sie schreiben und vermuthlich war auch Joseph Haydn's Theresien-Messe für sie bestimmt. Sie besuchte regelmäßig die Akademien der Tonkünstler-Societät, hörte Haydn's „Sieben Worte", die zwei großen Oratorien und verlangte auch (wie wir gesehen) nach der Partitur des „Tobias". Was damals von Haydn erschien, befand sich fast alles in einzelnen Exemplaren in der Kaiserlichen Musikalien-Sammlung und rührte ohne Zweifel noch von der Kaiserin her.

Der König reiste mit seiner Gemalin (als Graf und Gräfin von Castellamare) am 24. September von Wien ab, wohnte am 9. October in Frankfurt a. M. der Krönung Leopold's als deutschen Kaisers und am 15. Nov. in Preßburg der Königskrönung bei und war am 20. November wieder in Wien.

Unterdessen hatte Haydn alle Vorkehrungen zur Reise getroffen und war ihm Salomon nicht von der Seite gewichen. Und er hatte alle Ursache dazu, denn fast scheint es, als sei jener im letzten Augenblick noch wankelmüthig geworden. Hören wir einen Correspondent aus Wien, der darüber am 16. Febr. 1791 nach London schreibt:[12] „Niemals würde Salomon den Herrn Hayden, dieses große unnachahmliche Genie, aus der ruhigen Sphäre einer häuslichen Genügsamkeit herausgeangelt und ihn beredet haben, von seinem dermaligen Fürsten, Anton Esterházy unter was immer für einen Vorwande die Erlaubniß anzusuchen sich zu entfernen: nur Ihr glückliches Schreiben[13] an den Herrn General Jerningham (engl. Gesandten) allein wirkte Wunder zum größten Erstaunen des musikalischen Cirkels dieser Stadt, und

---

12 Musikal. Korresp. d. teutschen Filarm. Gesellschaft 1791. Nr. 7.

13 Ohne Zweifel ist der früher genannte Mr. Bland gemeint.

jeden befremdete ein so unverhoffter Entschluß, dem der philosophische Karakter dieses ersten Virtuosen nicht unbekannt war. Welchen Dank ist Ihnen nicht unsere musikalische Welt schuldig, mein Bester, für Ihren letzten Besuch in Wien und für diesen wundervollen, glücklichen Brief"!

Der „Accord" mit Salomon war also geschlossen. Die Bedingungen, die Salomon für eine Saison einging, waren folgende: 300 Pf. Stlg. für eine Oper für den Impressario Gallini; 300 ditto für 6 Symphonien und 200 ditto für deren Verlagsrecht (*copy right*); 200 ditto für 20 neue, in ebensoviel Concerten von ihm dirigirte Compositionen; 200 ditto als Garantie für ein Beneficeconcert. Salomon hatte hiervon im Voraus als Sicherstellung 5000 Gulden beim Banquier Fries & Co. zu erlegen. — Als Reisegeld hatte Haydn 500 Gulden vorräthiges Geld; dazu entlieh er vom Fürsten 450 Gulden. Eine Schatulle mit Staatspapieren, die er nicht angreifen wollte, übergab er Frau v. Genziger zur Aufbewahrung. Nach Maler Dies (S. 76) hätte Haydn auch um 1500 Gulden sein Haus in Eisenstadt für Reisezwecke verkauft, worüber aber jede Bestätigung fehlt und fehlen muß, da er seit 1778 nicht mehr als Hauseigenthümer genannt wird.

Endlich fühlte sich Salomon insoweit sicher, daß er es wagen konnte, Haydn's Reise nach England öffentlich anzeigen zu können. Er schrieb am 8. Dec. nach London an John Baptist Mara, den Gemal der berühmten Sängerin Mara und ersuchte ihn, die beigelegte Ankündigung im *Morning Chronicle* einrücken zu lassen, wo sie auch am 29. Dec. erschien. Wir lesen (hier deutsch wiedergegeben):

Wien, Mittwoch den 8. Dec. 1790.

Haydn's Ankunft.

„Herr Salomon, der nach Wien reiste, um den berühmten Herrn Haydn, Capellmeister Sr. Hoh. des Fürsten Esterházy, für England zu engagiren, benachrichtigt den hohen und höchsten Adel verehrungsvoll, daß er in der That ein Übereinkommen mit diesem Herrn unterzeichnet hat, in Folge dessen Beide in wenigen Tagen sich auf die Reise begeben werden und hoffen vor Ende des Monats in London zu sein. Herr Salomon wird alsdann die Ehre haben, den Freunden der Musik einen Plan zu Subscriptions-Concerten vorzulegen und hofft derselbe deren Zustimmung und Unterstützung zu erhalten."

Haydn hatte die vom Könige von Neapel bestellten Stücke, 7 Notturni für 2 Liren (c. 15—21) längst fertig und um Audienz nachgesucht, die aber wiederholt verschoben wurde. Endlich sah

er sich mit seiner Arbeit dem Könige gegenüber. „Gut (sagte der König), übermorgen werden wir sie probiren". Worauf Haydn: „„Eben an diesem Tage werde ich nach England abreisen"". „Wie! (rief der König) und Sie versprachen mir doch, nach Neapel zu kommen" — womit er mürrisch das Zimmer verließ. Haydn wartete eine Weile, unschlüssig, ob er bleiben oder gehen solle. Endlich kam der König zurück. Sein Unwillen hatte sich gelegt; er gab Haydn ein Empfehlungsschreiben an den neapolitanischen Gesandten Fürst Castelcicala, nahm ihm das Versprechen ab, wenigstens nach seiner Rückkehr von London nach Neapel zu kommen und schickte ihm nachträglich eine kostbare goldene Dose.

So stand denn Haydn an einem ernsten, entscheidenden Wendepunkt seines Lebens: hier Neapel, wo er vielleicht in der Oper aufgegangen wäre — dort London, das seine höchste Entwicklung und Popularität besiegeln sollte.

Denken wir uns nun zurück in's Jahr der Übersiedlung Haydn's von Eisenstadt nach Esterház: den Baum, den wir damals in üppig grünem Laubwerk verließen — längst schon hat er seinen Blüthenflor abgeschüttelt. Hochstämmig, in voller Kraft steht er da, die Äste segenbringend belastet mit kerniger Labung. Kein Einzelner mehr erfreut sich seines Besitzes — er gehört der Welt. Und sie kommen von Nah und Fern und einem Jeden bietet er sein Theil und Alle blicken dankend zu ihm auf und preisen Stamm und Frucht. —

Außer den erwähnten Notturni für zwei Liren sind noch einige Compositionen aus diesem Jahre zu nennen. Obenan die Symphonie in Es (a. 63), die letzte vor den 12 Londoner Symphonien. Es ist dieselbe, die Haydn von London aus so oft und so dringend von Frau v. Genzinger begehrt. Er befürchtete sogar einen Verlust von 20 Pfd. Stlg., im Falle sie nicht zu rechter Zeit einträfe. Endlich, im März 1792, nach Verlauf von vollen 14 Monaten, kam sie an und fast gleichzeitig zweimal: zuerst in Auflagstimmen durch Hofrath v. Kees, der sie in Verwahrung hatte und nach Brüssel schickte, wo sie liegen blieben, dann in Partitur, welche Marianne besorgt hatte. Dies war Haydn um so lieber, da er es für nöthig hielt, vieles für die Engländer abändern zu müssen. — Nach längerer Pause sehen wir Haydn auch wieder dem Tanze huldigen und wieder war es Artaria, an den er schreibt: „. . . . hingegen müssen Sie auch,

um meine Schuld bey Ihnen zu tilgen, die 12 neuen sehr prächtigen Menuets und 12 Trio für 12 Ducaten übernehmen". Wo Haydn nicht Zeit und Lust hatte, ließ er für dergleichen Andere für sich eintreten. So schreibt er an den jungen Eybler[14] (22. März 1789): „Nun, bester Freund, bitte ich für mich 3 neue Tanzmenuette, aber jedweden mit einem Trio begleitet, zu componiren, die Ursache meiner Bitte werde ich Ihnen bei Gelegenheit selbst entdecken, sage unterdeß nur so viel, daß diese 3 Menuette für einen meiner besten Freunde bestimmt sind". — Die Variationen (k. 5) gehören zu den letzten kleinen Stücken, die Haydn in Wien componirte. Artaria mochte besorgt sein daß Haydn wegen der Abreise keine Zeit mehr übrig bliebe und so mußte er sich schriftlich verbindlich machen: „Ich Endes-Unterschriebener verspreche und verpfände mich, Herrn Artaria heut über 8 Tage die 6 neuen Variazionen für das *Forte piano* einzuhändigen. Wienn den 22. Nov. 1790". — Die 3 Clavier-Trios (h. 10—13) sind dieselben, welche (wie wir früher sahen) Haydn für 135 Gulden als alleiniges Eigenthum an Artaria verkaufte und darüber einen Schein ausstellte. — Die schon erwähnte Sonate (f. 28) „welche aber in keine andere Hände kommen darf" hatte Haydn in Auftrag seiner „Gebieterin der Mademoiselle Nanette" (auf Veranlassung des Fürsten) für Frau v. Genzinger componirt. Die Sonate blieb aber nicht in den Händen der Freundin. Haydn schreibt darüber: „ich erschrack nicht wenig, als ich die unangenehme nachricht von der Sonate lesen mußte. bey Gott! ich wolte lieber 25 Ducaten verlohren haben, als diesen Diebstahl zu erfahren". Haydn hatte sie selbst (wie früher erwähnt) vor dem Fürsten und der Nanette gespielt und „zweifelte anfangs der schwierigkeit wegen über dieselbe einigen beyfall zu erhalten". Sie war schon ein Jahr zuvor für Marianne bestimmt und „nur das Adagio habe ich erst ganz neu dazu verfertigt, welches ich aber Euer Gnaden auf das allerbeste anempfehle; es hat sehr viel zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bei gelegenheit zergliedern werde; es ist etwas mühsam, aber viel Empfindung".

---

14 Jos. Eybler, später Hofkapellmeister, wurde 1787 von Haydn an Artaria empfohlen, damit dieser 3 Clavier-Sonaten „die gar nicht übel gesetzt sind" in Verlag übernehme.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

6 Streichquartette (d. 57—62), in Autograph vorhanden.

3 Arien, Einlage in Gaßmann's *L'amore artigiano;* darunter Tenorarie »*Da che pensa a maritarmi*« (n. 11), in Autograph erhalten.

1 Lied „Trachten will ich nicht auf Erden", in Autograph vorhanden. Es ist am Vorabend von Haydn's Abreise componirt und Haydn schien dieser Umstand wichtig genug, ausnahmsweise am Schlusse des Liedes das volle Datum (14. Dez. 790) beizusetzen.

Abschiedslied, für Frau von Genzinger componirt.

Der Tag der Abreise, Mittwoch der 15. December, war angebrochen. Daß Mozart nicht fehlen würde, war vorauszusehen. Salomon hatte schon Tags zuvor beim Abschiedsmahle vorläufig mit ihm verabredet, daß er nach Haydn's Rückkehr unter ähnlichen Bedingungen nach London kommen sollte. Wie schwer mag Mozart der Tag geworden sein! War ihm doch eben von London kurz zuvor vom Director der italiänischen Oper das Anerbieten gestellt worden, von Ende Dec. 1790 bis Ende Juni 1791 seinen Aufenthalt in London zu nehmen und in dieser Zeit wenigstens zwei heitere oder ernste Opern zu schreiben, wofür ihm 300 Pfd. Stlg. geboten wurden nebst dem Vortheil, für die *Professional*- (Fachmusiker-) oder andere Concerte (mit Ausnahme der übrigen Theater) schreiben zu können.[15] Mozart, der wiederholt aus eigenem Antrieb nahe daran war, nach England zu gehen und nur dem Vater zu Liebe die Reise unterließ, hätte diesesmal die Gelegenheit gewiß mit Freuden ergriffen, wenn er nicht im Augenblick gegründete Hoffnung gehabt hätte, in Wien selbst bei Hof eine höhere Anstellung als bisher zu finden. Getäuschte Hoffnung! Er blieb unberücksichtigt und sah obendrein seinen Lieblingsplan verscherzt.

Haydn hatte man von allen Seiten von der Reise abzuhalten gesucht. Man machte ihm Vorstellungen, daß er noch nie über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus gekommen sei und bereits in einem Alter stehe, in dem das ungewohnte Reisen

15 Nottebohm, Mozartiana, S. 67 f.

doppelt beschwerlich falle, worauf Haydn zuversichtlich die bündige Antwort gab: „Ich bin aber noch munter und bei guten Kräften". Auch Mozart hatte Bedenken und meinte gutmüthig: „Papa! Sie sind nicht für die große Welt erzogen und reden zu wenig Sprachen. Worauf Haydn: „Aber meine Sprache versteht man in der ganzen Welt".

Der Augenblick der Trennung war gekommen. Haydn und Mozart waren bis zu Thränen gerührt, am meisten Mozart. Tief bewegt und voll Besorgniß für Haydn ergriff er dessen Hände beim Abschied und sagte ahnungslos: „Ich fürchte, mein Vater, wir werden uns das letzte Lebewohl sagen"!

Der Wagen fuhr davon. Noch einmal grüßte Haydn zurück, dann war er verschwunden .....

Mozart stand allein — der beste, der rechtlichste Freund hatte ihn verlassen — — sein liebes Auge sollte ihn nie mehr wiedersehen —!

Musikalischer Theil.

Instrumental.

Symphonien.
Ouverturen.
Divertimenti.
Streichquartette.
Concerte.
Barytonstücke.
Tanzmusik.
Claviersonaten.
Claviersonaten mit Violine.
Clavier-Trios.
Clavier-Concerte.
Kleinere Clavierstücke.

Vocal.

Messen.
Kleinere Kirchenmusikstücke.
Oratorien und Cantaten.
Opern.
Arien und einstimmige Cantaten.
Lieder.

Wir haben nunmehr Haydn an der Hand jener vorgenannten Werke, die er in der mittleren Periode seiner Künstlerlaufbahn im Zeitraum von nahezu einem Vierteljahrhundert geschaffen, in gleicher Weise wie seine Erstlingswerke kennen und würdigen zu lernen. Alles was vorausgreifend über seinen Werth als Schöpfer und Ebner neuer Wege und über den Grundzug seiner Werke gesagt wurde, tritt erst jetzt in volle Kraft. Mehr und mehr werden wir zu bewundern haben sein rastloses Vorwärtsstreben, seine unvergleichlich melodiöse Erfindungsgabe, seine erstaunlich kunstvolle thematische Durchführung, die stete Erweiterung seiner Instrumental-Kenntnisse, sein Bemühen der Form und Technik vollständig Herr zu werden und stets das natürliche Maß künstlerischer Gestaltung einzuhalten. So finden wir ihn denn am Schlusse seiner mittleren Künstlerperiode als gereiften Künstler, der, wie wir sahen, schon jetzt die Anerkennung und Achtung der Welt errungen hat und im gerechten Bewußtsein seines eigenen Werthes, obwohl schon bei Jahren, freudig und kampfeslustig dem Rufe nach fernem Lande folgt, um dort neue Lorbeern zu sammeln.

Wir haben vorerst seine Instrumental-Compositionen im Auge. Von seinen vielseitigen Werken dieser Gattung ist es nebst dem Streichquartett die Symphonie, die unsere vollste Aufmerksamkeit beansprucht und ihr wenden wir uns zunächst zu. Wie vordem werden wir auch hier, um die nachhaltige Lebenskraft der Haydn'schen Werke dieser Gattung bemessen zu können, die Reihen jener Componisten mustern, die gleichzeitig mit Haydn und durch sein Beispiel angefeuert, das Symphoniefach pflegten; es sind meistens längst verschollene Namen oder solche, die wenigstens auf diesem Gebiet nicht mehr genannt werden. Viele der

früher genannten Componisten[1] reichen noch in die jetzige Periode; unter ihnen C. F. Abel, Agrell, Ph. Em. Bach, Franz und Georg Benda, Cambini, Ditters, Galuppi, Gluck, Graun, Gebel, Hasse, J. A. Hiller, Holzbaur, Jomelli, Locatelli, Lorenzitti, Misliweczek, Leop. Mozart, Neruda, Scarlatti, C. Stamitz. Unter den neu Hinzugekommenen, deren Werke in Paris, London, Amsterdam, Leipzig, Bonn, Nürnberg, Berlin, Wien, Offenbach und Mainz, häufig sogar in Serien zu 6 Nummern erschienen, sind hervorzuheben: J. C. Bach in London, Filtz, Fr. Xav. Richter, Cannabich und Fränzel in Mannheim, Deller, Duni, Fauner, Harrer in Leipzig, Hertel in Schwerin, Kirnberger und Nickelmann in Berlin, Organist Krebs in Altenburg, Pugnani, Kuntz in Lübeck, Roellig, Naumann und Scheibe in Dresden, Ant. Bulant, W. Leeder, Sarti in Dänemark, Schaffrath, Zoppin, Riegel, Van Maldere, Roy, Toeschi, Schmidtbauer, Pichl, Gosset, Neefe, G. F. Reichardt, C. E. Graaf im Haag, Franz Duscheck in Prag, Gazzaniga, Ernst Eichner, Herschel, Baron von Gemmingen, Anton Rosetti, C. Stamitz d. ä., Jos. Demachi, J. F. H. Sterkel, Kleinknecht, Boccherini, Lachnith, Beecke, Le Duc, Vinc. Mascheck, Sperger, Jos. Schuster, Peter Winter. Von Wiener Componisten (und diese sind besonders erwähnenswerth, da Haydn ihre Werke in den Wiener Akademien gehört haben mußte): L. Hoffmann, Ziegler, Vanhall, Wagenseil, Dittersdorf, Aspelmayer, Bonno, L. Kozeluch, Christoph Sonnleithner, Huber, Starzer und d'Ordonez.

Was die Orchesterbesetzung betrifft, finden wir neben den Streichinstrumenten abwechselnd Oboen und Hörner mit oder ohne Flöte und Fagott; Klarinetten sind nur bei Pichl und Bulant genannt; ebenso Trompeten und Pauken nur einigemal; zwei Paare Hörner bringt Vanhal, einmal sogar noch ein Solohorn.

Wir haben noch speciell Mozart zu nennen. Im Verzeichniß der erschienenen Symphonien ist er nur wenig genannt. In die Wiener Zeit fallen seine letzten sieben Symphonien. Daß sie sowohl in Mozart's als auch in anderen Akademien zu hören waren, erfuhren wir in der Chronik. Haydn hatte aber auch, wie kaum zu bezweifeln, Gelegenheit, ein und die andere bei dem Musikfreunde v. Kees kennen zu lernen.

---

[1] Band I. S. 280 f.

Über die Form der einzelnen Symphoniesätze und speciell der Haydn'schen wurde schon gesprochen.[2] Von den nun vorliegenden thematisch verzeichneten 63 Symphonien sind alle bis auf eine einzelne (Nr. 32)[3] in Haydn's thematischem Katalog notirt; 9 Nummern stehen in 6 verschiedenen Molltonarten; 16 Nummern haben kurze Einleitung in pathetischem Zeitmaß, nur Nr. 20 hat einen vollständig durchgeführten langsamen ersten Satz. Mit Ausnahme von Nr. 6, in welcher der Menuett fehlt, bestehen alle aus vier Sätzen (der Menuett als 3. Satz). Bei den Saiteninstrumenten ist in erster Linie die allmählige Selbstständigkeit der zweiten Violine zu beachten, ferner die Violen und Violoncells, welche sich bald ihre eigenen Wege zu bahnen suchen oder auch zur Verstärkung der Melodie mit den Violinen oder einem der Blasinstrumente zusammengehen; endlich wird auch der Baß, ein stets wichtiger Factor, sich mehr und mehr seiner Würde und Macht bewußt. Die Blasinstrumente hat Haydn, wie wir gesehen, schon vordem mannigfach benutzt und die vielen Stücke für die Feldharmonie hielten ihn hier in steter Übung. Doch in Verbindung mit den Streichinstrumenten und zur Verwendung bei Symphonien mußte er auch hier neue Studien machen. So finden wir anfangs das den Kern bildende Saitenquartett nur durch Oboen und Hörner verstärkt; manchmal ist die Flöte im langsamen Satz als Solo und meist bei gedämpften Streichinstrumenten verwendet. Der Fagott löst sich nur allmählig vom Basse los, nimmt aber auch zuweilen die Melodie mit einem der anderen Instrumente auf. Endlich aber werden paarweise Flöten, Oboen, Hörner und Fagotte zur Regel und bilden erstere von Nr. 40 an einen wesentlichen Bestandtheil in der Besetzung. Trompeten und Pauken (erstere auch allein) kommen nur in einigen Nummern vor und wo sie bei den Symphonien der 80er Jahre erscheinen, sind sie mit wenigen Ausnahmen von Haydn nachgetragen. Vierfach vertretene Hörner kommen nur zweimal (Nr. 7 und 16) vor; Klarinetten sind nie angewendet,

2 Bd. I. 276 ff.

3 Die Partitur existirt in Haydn's eigener Handschrift und in einer Copie. Zweifelhafte Symphonien (und es sind deren sehr viele) sind nicht aufgenommen. Ausgeschieden sind jene Nummern, die als eigentliche Ouverturen nicht hierher gehören. Einige Nummern sind bei Haydn auch zweimal verzeichnet durch Umstellung der Sätze.

was um so auffallender ist, als sie Haydn mitunter in seinen Opern benutzte. Eigene Bläser aber waren für dieses Instrument, mit Ausnahme der beiden Griesbacher (1776—78) nicht im Orchester angestellt und wurden also nöthigenfalls von der Feldharmonie requirirt. Lange Zeit sind die Blasinstrumente vorzugsweise nur zur Verstärkung der Harmonie benutzt, endlich aber greifen auch sie selbstständig ein und treten sogar, Licht und Schatten und Klangwechsel verbreitend, den Streichinstrumenten gruppenweise gegenüber.

Von den Symphonien dieser Periode sind viele bis über die Hälfte hinaus nur insofern von Interesse, als sich an ihnen die allmählige Entwickelung von Haydn's Meisterschaft verfolgen läßt. Häufig zeigt sich hier nur in einzelnen Sätzen, was Charakteristik und Tiefe betrifft, eine besondere Eigenthümlichkeit. Ganz anders aber stellt sich das Verhältniß im letzten Drittel der Symphonien heraus, hier werden die nur wenig schwächeren Nummern zur Ausnahme. Bis dahin hatte Haydn eben nur für den augenblicklichen Genuß, für angenehme Anregung in seinem eingeschränkten Wirkungskreise zu sorgen. Jetzt aber, wo er wußte, daß seine Werke mit immer größerem Eifer in fremden großen Städten gesucht und gespielt wurden und er auf specielle Bestellung und für ein eigentliches Publikum schrieb, nahm auch sein Flug eine höhere Richtung und die Freude am Schaffen wuchs sichtlich mit fast jeder neuen Nummer. Wir haben somit sehr wohl jene Symphonien, welche in die Zeit bis etwa zu Anfang der 80er Jahre fallen von den nachfolgenden zu unterscheiden.

Suchen wir vorerst einen summarischen Überblick über die einzelnen Sätze zu gewinnen. Die ersten Sätze weichen in der Hauptsache nur selten von der früher[4] besprochenen, nun aber allmählig erweiterten Structur ab. Die meisten sind frischen, kräftigen Charakters und fesseln selbst bei den kleinsten Symphonien durch originelle Gedanken und interessante Mache. — Auch über die zweiten Sätze wurde schon gesprochen[5]; in diesen einfachen, das deutsche Gemüth kennzeichnenden, meistens dem Volkston sich nähernden Gesangweisen schlägt Haydn so recht aus dem Innern die Gefühlssaiten an.

4 Bd. I. S. 270, 293.
5 Bd. I. S. 277, 293.

Eine wohlige, sanfte Abendstimmung lagert über diesen stimmungsvollen Bildern; es ist der wahre Seelenfriede, der aus ihnen spricht. Wie früher so finden wir auch jetzt wieder hier mit Vorliebe die kleinen Taktarten ($^3/_8$, $^2/_4$, $^6/_8$) gewählt. Die Melodie ist vorzugsweise der Primgeige, zuweilen der Flöte oder Oboe zugetheilt, oder es geht erstere mit einem dieser Instrumente zusammen. Zehn Sätze sind nur für die Streichinstrumente geschrieben[6]; bei 25 Sätzen bedient sich Haydn der Sordinen. Bei einigen herrscht im Quartett auch noch die Zweistimmigkeit vor (je 2 Stimmen zusammen). Trotz der vorwiegend weicheren Stimmung sind doch nur fünf Nummern[7] in der Molltonart geschrieben. 27 Sätze stehen in der Unter-, 18 in der Ober-Dominant der ersten Sätze; die übrigen behalten die Tonart derselben bei. Zehn Sätze sind im Charakter der Serenade, Sicilienne, im Balladen- oder Romanzenton geschrieben, fast alle aber haben, wie gesagt, volksliedmäßige und häufig sehr zarte und gemüthsinnige Themas und beweisen zur Genüge, daß Haydn ganz wohl auch gesanglich dachte, wie dies von einem im Gesange auferzogenen Musiker nicht anders zu erwarten ist. Meisterhaft hat Haydn in vielen Nummern (es sind deren 18 und vorzugsweise aus dem letzten Drittel[8]) die erweiterte Variationenform angewendet und ausgebildet, die später Beethoven mit sichtlichem Interesse studirte. Sie zeigen von besonderer Vorliebe für dieses Genre und eine gewisse Sauberkeit und Delikatesse. Ganz richtig sagt Abbé Vogler in seiner Kritik der Forkel'schen Veränderungen (S. 8) in diesem Betracht: „Der erste Mann, der uns allgemeine Variationen gelehrt, der sie auf alle Instrumente verbreitet, der noch zum Verdienste, phraseologisch groß zu sein, jenes, Gesänge und Themen selbst erfinden zu können, gesellet, ist der unnachahmliche Haydn. Er, ein wahrer Phöbus, dessen Arbeiten keiner fremden Wärme bedürfen, dessen Werke schon genug leuchten, ohne daß der von einem beliebten Satz geborgte Schimmer sie aufhelle, zeigte uns in Sinfonien, wie wir variiren sollen. Von keiner Vorliebe gehindert, durch keine Kurzsichtigkeit eingeschränkt, war er gegen alle Instrumente gleich wohlthätig. Da er den Werth

6 Nr. 2—8, 14, 17, 28.

7 Nr. 4, 14, 25, 31, 36.

8 Nr. 26, 31, 36, 41—43, 45—47, 51—55, 57—61, 63.

und die Wirkung von allen genau kannte, so wies er jedem seinen Standpunkt an, um glänzen zu können, ohne je eines zu verdunkeln".

Haydn's Menuette in diesen Symphonien bekräftigen, was schon von den früheren gesagt wurde.[9] Ihren, von Haydn gleich zu Beginn angestrebten und dann typisch gewordenen Charakter finden wir nun noch mehr ausgeprägt und gefestigt. Während Mozart hier mehr einen veredelten, den Tanz der vornehmen Welt repräsentirenden Zug beibehielt, hielt sich Haydn an den mittleren und niederen Stand, indem er Würde und feine Grazie durch volksthümliche Heiterkeit und behagliche Laune ersetzte und seinem Hang zu humoristischen Neckereien und Überraschungen freien Lauf ließ. Häufig herrscht in ihnen eine gewisse derbe Strammheit und spricht sich der beabsichtigte Grundton mit festen Strichen sogleich in den ersten Takten aus, während die Trios in Erfindung und Behandlung leicht bewegter und feiner gehalten sind, eine Fülle von naiven witzigen Einfällen bieten und häufig durch ihre gemüthlichen Weisen uns mitten unter das Volk versetzen, wobei aber stets die künstlerische Gestaltung gewahrt bleibt. Der Reichthum an immer neuen Motiven und geistreichen Wendungen ist hier umsomehr anzustaunen als die Anforderungen an Haydn gerade in diesem Genre wahrhaft exorbitant waren. Zwei Drittel der Trios haben gleiche Tonart mit ihren Menuetten; von den übrigen stehen 5 in der Unter- und ein einziges in der Ober-Dominant, 2 haben die Parallel-Tonart, 8 stehen in Moll. Eigenthümlich rhythmische Gliederungen kommen im Menuett-Trio vor, wir zählen Gruppen zu 8 gegen 12 bis über 40 Takte. Die Themas werden bei den Menuetten bis zu 4 Instrumenten (Streich- und Blasinstrumenten) im Einklang oder in der Octav ausgeführt; bei den Trios ist zuweilen nur das Saitenquartett verwendet (z. B. in Nr. 4, 9, 25, 27) oder es treten einige Blasinstrumente, meistens aber nur sehr discret hinzu; einigemal bleibt diesen auch allein das Wort z. B. in Nr. 8 (2 Ob., 2 Fag., 2 Hörner) oder in Nr. 44 (dieselben Instrumente nebst 3. und 4. Horn und 2 Clarini) oder es hat wenigstens ein Blasinstrument ein Solo, wie bei 40 (Fagott), 57 (Oboe), auch der Contrapunkt kommt einigemal zur Anwendung (z. B. Nr. 13,

9 Bd. I. S. 279, 294.

16). — In den vierten und Schlußsätzen, die nun in keinem einzigen Fall das früher häufige Tempo di Menuetto aufweisen, concentrirt sich eine unerschöpfliche Fülle von Geist und Witz. Hier mehr denn irgend wo spricht sich Haydn's Freude am Schaffen aus. Das scheinbar nur leichthin angeschlagene Hauptthema zieht sich rondoartig durch den ganzen Satz; einzelne Motive lösen sich los, werden selbstständig, neue treten hinzu und spielend mischt sich die sonst so gefürchtete strenge Schreibweise dazu; immer kunstvoller gestaltet sich der Bau bis der arglose Zuhörer erst jetzt gewahr wird, wohin ihn die kundige Hand führte und an des Dichters Ausspruch gemahnt wird: „Ein kluger Mann sagt öfters erst mit Lachen, was er hernach im Ernste wiederholen will".

Die vorliegenden Symphonien lassen sich, will man die Grenzen nicht allzu scharf ziehen, in zwei Abtheilungen und etwa fünf Gruppen sondern, in solche die 1. an sich klein, aber hübsch sind; 2. in denen einzelne Sätze der Beachtung werth sind; 3. die in ihrer Totalität interessant oder bedeutender sind; 4. in die besonders hervorragenderen und 5. in die reifsten und vorzüglichsten.

Der ersten Gruppe haben wir Nr. 1 vorauszuschicken, eine concertante viersätzige Symphonie »Le matin« betitelt, welche ihrem ganzen Wesen nach in die Zeit der früher erwähnten Symphonien »Le midi« und »Le soir« fällt.[10] Damit hatte denn Haydn des Fürsten Wunsch, „die vier Tageszeiten" musikalisch zu illustriren (sich auf drei beschränkend) erfüllt.[11]
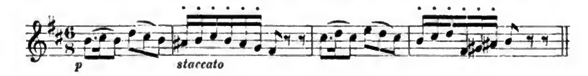
Wir fassen nunmehr die Symphonien der ersten Abtheilung bis Nr. 45, zusammen. In die erste Gruppe sind 13 Nummern aus den Jahren 1767—75 einzureihen.[12] — Von den ersten Sätzen derselben sind Nr. 2—4, 7, 10 und 14 klein, aber ansprechend, frisch und flott, 8 mehr graziös, 12 markig und voll Mozart'scher Anklänge; 13 hat trotz etwas veraltetem Figurenwerk doch eine gewisse Noblesse und Entschiedenheit; 28 zeichnet sich durch besonderen Wohllaut aus. — Unter den zweiten Sätzen haben nur 9 und 10 Blasinstrumente; 2, 3, 8, 9, 28 ausge-

10 Bd. I. S. 285, 288.

11 Bd. I. S. 229. Dies (biogr. Nachrichten S. 44) meint, Haydn habe dazu die Quartettform gewählt.

12 Nr. 2—4, 6—10, 12—14, 23, 28.

nommen haben die übrigen gedämpftes Streichquartett. Nr. 2 hat ein zartes Andante; 3 ein Adagio von pathetischem Anflug mit Violinsolo nnd Violoncell obl.; 6 und 14 sind im Charakter der Sicilienne und Nr. 14, poco adagio, besonders zierlich:[13]



Die hübschen Andante von 7 und 8 sind fast durchaus zweistimmig (beide Violinen zusammen, Viola und Baß in Octaven). Ein schönes, sehr gesangvolles und viel an Mozart erinnerndes Andantino hat Nr. 9; die Melodie bringen zuerst beide Violinen, begleitet von Viola und Baß; später treten die Oboen und erst gegen Schluß des zweiten Theils die Hörner hinzu. Im Autograph sind im 1. und analog im 2. Theil 3 Takte ausgestrichen und die Bemerkung hinzugefügt: „Dieses war vor gar zu gelehrte Ohren". Nr. 10, im Charakter der Serenade, ist noch gesättigt durch Flöte, Oboen und Hörner; beim 2. Theil arpeggirt die Flöte in 32teln; die Figur, vom Baß übernommen, kehrt dann zur Oberstimme zurück, der Schluß ist sanft ausklingend. In 23, Adagio ma semplicemente, wird das Thema variirt und mag etwa dessen abgemessener Gang



der Symphonie ihren Beinamen „Der Schulmeister" veranlaßt haben. Eine milde Stimmung spricht sich im Andante von Nr. 28 aus. — Menuett und Trio bleiben sich in diesen Nummern ziemlich gleich; Nr. 8, 9, 23, 28 sind nur für Blasinstrumente (2 Ob., 2 Hörner, 1 Fag.). Men. und Trio von 8 hat Haydn auch für Streichinstrumente nebst Oboen und Hörner arrangirt. In 23 bildet im Trio das Violoncell einen obligaten Baß in laufenden Achtelnoten. — Die letzten Sätze bieten noch wenig bemerkenswerthes. Gleich einem früheren Allegro[14] hat das Allegro molto in Nr. 7 ein aus großen Intervallsprüngen gebildetes Thema:
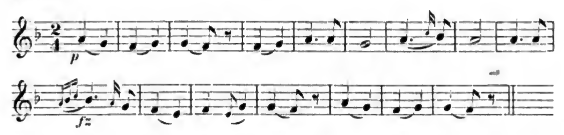
---

13 Partitur Rieter-Biedermann Nr. 1.

14 Bd. I. S. 301.



Nr. 8 ist fugirt; Nr. 10, ein kurzes Presto 2/4 und meistens aus Triolen bestehend, ist voll Leben, etwa im Charakter einer Buffoscene.

In die zweite Gruppe mit einzelnen beachtenswerthen Sätzen reihen wir 8 Nummern aus den Jahren 1772—79 ein.[15] Das Adagio von Nr. 15 hat den in der Charwoche gebräuchlichen römischen Kirchengesang *Lamentatio Jeremiae*, nach dem die Symphonie benannt ist (fälschlich auch Weihnachts-Symphonie betitelt). Oboe I und Violine II bringen das Thema, Violine I hat dazu selbstständige Gegenmelodie; Viola und Baß bewegen sich durchaus im Einklang in 8teln. Im 2. Theil, letzte Hälfte bringen beide Oboen die Melodie. Der vollständige Gesang lautet:



Auch in Nr. 16 ist der 2. Satz bemerkenswerth; er steht im doppelten Contrapunkt der Octav, das Thema ist viermal variirt und bietet viel Abwechselung in der Bewegung. Menuett und Trio haben ebenfalls strengen Satz; sie sind *al rovescio* geschrieben, der erste Theil bildet also, rückwärts gespielt, den zweiten Theil (im Autograph, in dem in allen Theilen die verschiedenen Vortragszeichen, Bindungen und kurze Noten, p. und f. sehr genau angegeben sind, ist natürlich auch nur der Vordertheil beider Nummern geschrieben). Das ziemlich lang ausgeführte Finale, Presto assai, bewegt sich nur in der größeren Notengattung, selbst die *Brevis* (𝅜) kommt im Original vor. — Von wesentlichem Einfluß ist in Nr. 17 die Molltonart; erster und letzter Satz drücken Energie aus und selbst der Menuett nimmt es ernster. Nr. 19, eine ungedruckte, aber im Original erhaltene Symphonie hat in den Außensätzen einen frischen Zug; im 2. Satz,

15 Nr. 15, 16, 17, 19, 22, 25, 30, 37.

Andante moderato, ist von den Bläsern nur die Oboe beibehalten; das Thema bringen Violoncell obl. und 1. Violine:



Im 2. Satz von Nr. 22, Adagio, F. 2/4, haben 1. Violine und Fagott ein melodiöses Thema; erstere ist außerdem auch reich figurirt; das gedämpfte Streichquartett wird von Oboen, Hörnern und Fagott unterstützt. Das Finale, Prestissimo, sprüht von Leben und erinnert im ganzen Wesen lebhaft an den letzten Satz einer Mozart'schen Symphonie (Köchel Kat. Nr. 338). Nr. 25 hat einen besonders frischen ersten Satz; der 2. Satz, Andante più tosto allegretto, ist im Romanzenton:



Im Finale, Allegro assai, beginnen die Hörner gleich einem Signalruf, dem die Oboen antworten. War die Symphonie ein Theil der Musik, die Haydn für die Wahr'sche Truppe in Esterház zu dem auch im Burgtheater 1774 aufgeführten Schauspiel „die Feuersbrunst" schrieb (vergl. S. 12), so mag sich ihre Bezeichnung „Feuer-Symphonie" daher datiren. In Nr. 30 hat der 2. Satz, Adagio, eine wohlige, reich mit Holz- und Blasinstrumenten getränkte Melodie; das Finale ist ein im Charakter der Tarantelle feurig dahin stürmendes Prestissimo. In Nr. 37 zeichnet sich das Finale, Presto 2/4 durch Lebhaftigkeit aus; gegen Schluß begegnet man dem von Haydn mit so viel Vorliebe gepflegten neckischen Motivenspiel.

In die dritte Gruppe, der in ihrer Totalität interessanten oder bedeutenderen Symphonien, nehmen wir 14 Nummern auf,[16] die sich auf die Jahre 1772—81 vertheilen. Nr. 11, die bekannte Abschieds-Symphonie wurde schon besprochen (S. 51); sie ist ebenso interessant durch die ihr zu Grunde liegende Idee als auch durch den Reichthum an Gedanken, durch ihre sichere Factur und den einheitlichen, alle Sätze verbindenden Charakter. In Nr. 13[17]

16 Nr. 11, 13, 18, 20, 26, 27, 30, 31, 33, 38—41.

17 Part. André, neu, Nr. 3.

ist wiederum die Molltonart von günstigem Einflusse; der 1. Satz tritt entschieden und kräftig auf; der 2. Satz, Adagio E-dur 2/4, mit gedämpften Quartett, zu dem dann die Flöte tritt (Oboen und Hörner nur wenig benutzt) ist ein lieblicher, rührender Gesang voll Wohllaut. Ein Umstand ist hier auffallend: während der erste Theil drei wohlgeordnete Perioden zählt, besteht der zweite gewissermaßen nur aus einer einzigen von 42 Takten und ist dennoch durch geschickt vertheilte Halbcadenzen klar und faßlich. Dieser Satz wurde im Sept. 1809 in Berlin bei der Todtenfeier für Haydn aufgeführt. Gegen den strammen Kanon in der Octav *(Canone in diapason)* hebt sich das Trio weich und schlicht ab. Das Finale, Presto, hat kernigen Zug; die Spielweise des Themas findet man gedruckt und geschrieben verschieden angegeben. Die richtige ist:



Die schon S. 63 erwähnte sogenannte „Maria-Theresia-Symphonie" Nr. 18, hat in den Außensätzen festlichen Zug. Dem etwas breit angelegten zweiten Satz folgt der kräftige Menuett, in dem unerwartet genug eine Art Fanfare auftritt; das Trio versucht es für diesmal mit gravitätischem Ernst. In Nr. 20[18] wechseln ausnahmsweise die beiden ersten Sätze die Rollen; der erste hat ein vollständiges Adagio, ausdrucksvoll und zu sanfter Schwermuth hinneigend. Der 2. Satz in gleicher Tonart und feurigem Zeitmaß, Allegro di molto, ist auffallend erregt, das vornehme Thema mit halben Noten in weit ausgegriffenen Intervallen von beiden Violinen gebracht, denen Violen und Bässe und beide Oboen in 8tel Bewegung im Einklang und der Octav entgegengetreten. Selbst der Menuett schreitet gemessen einher. Das Finale, Presto F-moll, nimmt den erregten Ton des zweiten Satzes wieder auf und steigert ihn bis zur Leidenschaft. Der Sage nach schrieb Haydn die Symphonie zu einer Zeit, da ihm ein Trauerfall besonders nahe ging. In Nr. 26 kündigt schon der erste Satz mit seinem aus dem Dreiklang gebildeten Motiv gesundes Leben an; so halten auch die anderen Motive und der ganze breite Durchführungssatz den angeschlagenen Ton fest. Das
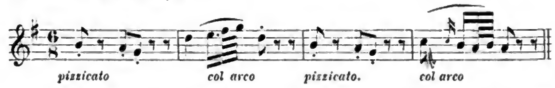
---

18 Vierhändig, Rieter-Biedermann Nr. 1.

Andante hat wieder ein schönes im Volksliederton gehaltenes fünfmal variirtes Thema:
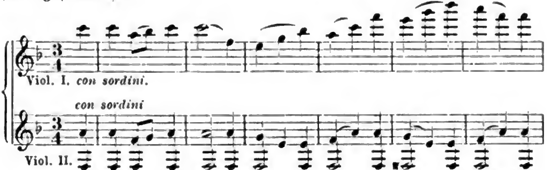


Der Menuett hat nach einem unerwarteten Trugschluß einen langen Orgelpunkt auf der Dominant, über der sich die Stimmen in chromatischen Verschlingungen ausbreiten. Das Finale, Capriccio moderato, ist reich an harmonischen Wendungen. Im Mittelsatz, D-moll, sind zum Theil Streichquartett und Bläser in Gruppen gegenübergestellt; die Wiederholung in Dur führt zu brillantem Schlusse. — Der erste Satz von Nr. 27 hat wieder Mozart'sche Anklänge; der zweite Satz, Adagio,[19] hat ein eigenthümlich interessantes variirtes Thema, dessen erstes Motiv (der erste Takt, pizzicato) gleich dem Refrain einer Ballade nach jeder Variation wiederkehrt.



Der letzte Satz, Prestissimo, ist meistens auf Triolen gebaut und brillant bis zum Schluß. Nr. 29 ist die, Seite 76 erwähnte Symphonie. Zu einem Lustspiel („Der Zerstreute") geschrieben, dürften die einzelnen Sätze auf die Vorgänge auf der Bühne Bezug haben. Absonderlich ist der letzte Satz: er beginnt in Moll, geht dann nach Dur über und folgt ein Adagio F $^2/_4$, in dem plötzlich alle Instrumente durch fünf Takte einen Signalruf anheben. Weiterhin folgt ein Allegro von 4 Takten und endlich ein Prestissimo C-dur, mit dem ein Schelmenspiel beginnt. Nach 16 Takten folgen zwei Takte Generalpausen, dann erklingen von beiden Violinen ganz allein durch 2 Takte die leeren Saiten e, a, abermals nach 2 Takten die Saiten a, d und gleich darauf, durch 4 Takte gehalten, die Saiten d, f (die g-Saite nach f herabgestimmt); dann erst folgen durch 3 Takte die leeren Saiten d, g und bewegt sich dann alles dem Schlusse zu. — Der erste Satz von Nr. 31, kurz und frisch, bildet die
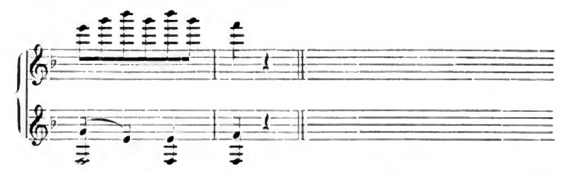
19 Die Auflagstimmen von Simrock, Nr. 2, haben das richtige Adagio, das anderwärts durch das Andante aus Nr. 29 unseres themat. Verzeichnisses ersetzt ist.

Einleitung zu Haydn's Oper *»Il mondo della luna«*. Das variirte Allegretto hat zum Thema die französische Romanze „Roxelane“, die der Symphonie den Namen gab.[20] Das lebhafte Finale bietet interessante Harmoniefolgen. Die Symphonie war seinerzeit besonders beliebt. — Eine nicht große aber hübsche Symphonie haben wir in Nr. 33. Dem ersten feinen Satz folgt ein Largo von dramatischer Eigenheit und besonders im letzten Theil so interessant, daß es zur Vermuthung drängt, Haydn habe hier ein poetischer Grundgedanke vorgeschwebt. Das Finale, Presto, ist voll hübscher Wendungen; gegen Schluß erscheint noch eine verlängerte Phrase auf dem Septimenaccord. — In 35 stehen die Sätze so ziemlich auf gleicher Höhe. Wiederum scheint die Kapelle in Esterház über Gebühr zurückgehalten worden zu sein, worüber sich ein Primgeiger auf seiner Auflagstimme mit den Worten Luft macht: „Bettet für die Gefangenen“. — Nr. 38 bringt uns eine größere Symphonie mit besonderen Eigenthümlichkeiten. Der erste Satz hat interessante Harmoniefolgen, doch warten wir vergebens auf eine dem jagdlustigen Hauptmotiv entsprechende reiche Verwendung der Hörner. Das Adagio, in größerem Stil, die Streichinstrumente mit Sordinen, bewegt sich im Balladen- oder Romanzenton; namentlich der 2. Theil ist bemerkenswerth wegen der Violinführung. Kurz vor dem Schlusse werden wir durch einen bei Haydn unerhörten Fall überrascht: die Streichinstrumente haben insgesammt mit umgekehrtem Bogen zu spielen *(col legno dell' arco)*. Auch das Trio vom Menuett hat seine Eigenart: nur die beiden Violinen sind beschäftigt und hat die erste Violine ihr Solo nur auf der e-Saite in hoher Lage, während die zweite Violine eine dudelsackartige Begleitung auf den tieferen Saiten d. f ausführt (die g-Saite auch hier nach f herabgestimmt).
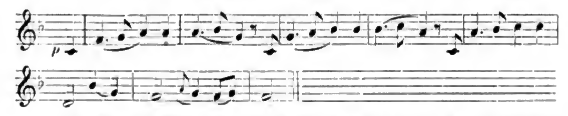


---

20 Die Variationen, für Clavier arrangirt, sind bekannt durch verschiedene Ausgaben.



Das hübsche und lebhafte Finale, Allegro molto, in dem die Violinen das Hauptthema in weitausspannendem Bogen bringen, hat eine zart gehaltene und in beiden Theilen vor dem Schlusse eine, wie man glauben möchte, zur Zeit beliebt gewesene populäre kerngesunde Melodie, wie eine derartige schon früher[21] vorkam und auch in einem Mozart'schen Clavierconcert (Köchel Nr. 216) zu finden ist. Die Melodie wird zuerst von der ersten Violine gebracht; dann treten auch Oboen und Fagotte hinzu.



Die festliche Stimmung des ersten Satzes von Nr. 39 scheint Haydn oder den Verleger Artaria später bewogen zu haben, die Symphonie (wie Seite 198 erwähnt) nach dem gefeierten Helden Loudon zu taufen. Sie mag auch ursprünglich für ein Fest bestimmt gewesen sein, etwa zur Vermählung des Grafen Forgács mit der Gräfin Ottilie Grassalkovics, die 1779 in Esterház stattfand, über die aber nur soviel vorliegt, daß bei dieser Gelegenheit die Oper *L'amore soldato* von Sacchini zur Aufführung kam.[22] Der erste Satz ist reich an Motiven und überraschenden Wendungen und ziemlich ausgedehnt. Zweiter und dritter Satz stimmen wenig zum Charakter des Vordersatzes. Das jetzige Finale, Presto $^2/_4$, scheint Haydn später an Stelle des auf Triolen gebauten Satzes hinzugefügt zu haben. — Zu dem schon fertigen letzten Satz von Nr. 40,[23] der den 3. Akt der Oper »*La fedeltà*
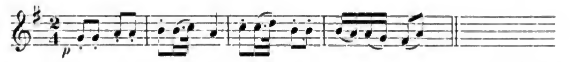
---

21 Bd. I. S. 301.
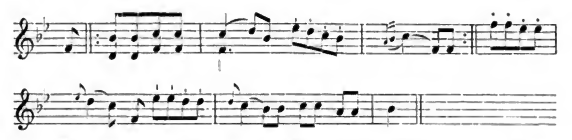
22 Eine Ouverture, D-dur, zu der gleichnamigen Oper wird Haydn zugeschrieben und existirt auch gedruckt, soll aber von J. B. Moulinghen sein; auch Felici componirte dasselbe Textbuch.

23 Partitur, neu, Rieter-Biedermann, Nr. 5.

premiata« einleitet (S. 191), hat Haydn die vorderen Sätze nachcomponirt. Der erste Satz enthält hübsche Einzelheiten. Das Andante hat ein echt volksliedartiges Thema, das durch den ganzen Satz durchklingt:



Der frische Menuett hat im Trio ein Fagottsolo. Beim Finale, das der Symphonie den Namen gab *(La chasse)*, sind wir endlich im Jagdrevier; die Hörner leben auf, werden von Oboen unterstützt und die Motive wandern von Instrument zu Instrument. Von kräftiger Wirkung ist vor dem Wiederbeginn des Anfangs der vereinigte Anlauf der Instrumente. Gegen Ende nach dem letzten Halt bringen Oboen und Hörner noch einmal ihr Hauptmotiv und letztere treten dann gegen alle Jagdregel gänzlich ab; statt kräftigem Schluß werden nun auch die anderen Instrumente kleinlaut und verhallen mehr und mehr in der Ferne. Auch die Jagd-Symphonie war seinerzeit sehr beliebt und wurde rasch auswärts bekannt, so in Paris, London und selbst in Neapel.[24] — In Nr. 41 zeichnen sich die beiden Außensätze durch Frische aus; das Adagio hat ein hübsches viermal variirtes Thema; das Finale, Vivace, bringt echt Haydn'sche Züge und hat knapp vor dem Schlusse (wie bei Nr. 38) eine populäre Melodie:

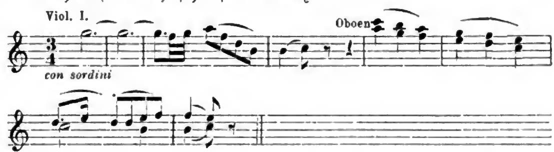


In die vierte Gruppe (im Allgemeinen hervorragende Symphonien) sind 6 Nummern[25] aus den Jahren 1774—81 einzureihen. Der erste Satz von 21 ist frisch, breit angelegt und hat im zweiten Theil eine tüchtige Durchführung. Der 2. Satz,

24 Jagdsymphonien waren damals und schon früher sehr beliebt; es giebt deren von Leopold Mozart, Stamitz, Gossec, P. Maschek, P. Wranitzky, Rosetti; so auch Clavierstücke von Dussek, Clementi ꝛc.

25 Nr. 21, 32, 34, 36, 42, 43.

Adagio assai, ist reizend, voll feiner Züge; dem gedämpften Streichquartett sind Oboen und Hörner beigegeben — es ist der bis dahin (bis 21) schönste 2. Satz.



Im Menuett-Trio gesellt sich den Streichern nur Fagott hinzu, der mit der 1. Violine eine sehr hübsche Melodie ausführt. Das Finale hat den gesunden Zug des ersten Satzes. — Der erste Satz von Nr. 32[26] spricht freudige Stimmung aus. Das sehr zart gehaltene Andante, D-dur $^6/_8$, mit Sordinen, erinnert in der Anlage lebhaft an Mozart's Briefduett in „Figaro's Hochzeit. Der letzte Satz ist voll feiner Einzelheiten. — In Nr. 34[27] liegt uns eine feine und reizende Symphonie vor. Das auch hier überaus zarte Andante



versetzt uns gleich dem neckischen Menuett und Trio gradezu in einen Hain, in dem uns von allen Zweigen der lebensfrohe Ruf seiner gefiederten Bewohner bewillkomnt. Dem entsprechend athmet auch das Finale, Presto $^{12}/_8$, idyllischen Charakter. — Eine vorzugsweise contrapunktische Arbeit bietet Nr. 36, mit Trompeten und Pauken verstärkt (letztere von Haydn selbst erst später hinzugefügt). Das ernst gemessene Andante, D-moll $^3/_4$, ein fein gearbeiteter, interessanter Satz, ist im doppelten Contrapunkt der Octav geschrieben; das erste Motiv des mehrfach variirten Themas erinnert an einen bekannten Kanon („Bruder Martin"). Trotz der Dur-Tonart des ersten Satzes bewegt sich das Finale in Moll und geht erst gegen Schluß in Dur über. Wir haben hier 3 Themen im doppelten Contrapunkt der Octav *(à tre soggetti*

26 Die ersten vier Seiten existiren zweimal in Haydn's Handschrift und dennoch fehlt diese Symphonie in dessen Katalog.

27 Rieter-Biedermann, vierhändig. Nr. 6.

in contrapunto doppio in ottava). Wie im Scherz hingeworfen neckt die Violine mit einem an sich nichtssagenden Motiv, aber erst im 27. Takt beginnt der Kampf, der aber durchaus nicht in trockener Weise durchgeführt wird; wie der Satz begonnen, erfolgt auch der höchst humoristische Abschluß mit demselben Motiv. — Nr. 42 läßt eine ursprünglich andere Zusammenstellung der Sätze vermuthen. Nach dem kräftigen ersten Satz, der als Ouverture einer Oper diente[28] folgt als zweiter Satz jener in Nr. 32 (hier als Allegretto); auch das Finale ist von dorther entnommen; nur Menuett und Trio sind neu. — In Nr. 43 haben wir wieder eine größere Symphonie, zu der Haydn erst später Trompeten und Pauken hinzusetzte. Der 2. Satz, Poco Adagio, hat ein fast feierliches Thema

Viol. I. *con sordini*



das in seiner Art an ein späteres in Nr. 57 erinnert. Es ist hier viermal in interessanter Weise variirt (einmal mit Violoncellsolo) und zum Schlusse gleitet die Melodie ruhig über der sanft wogenden Begleitung dahin. Haydn führte die Symphonie in London auf und erwähnt bei diesem zweiten Satz in seinem Tagebuch eines Geistlichen, der bei Anhörung desselben „in die tiefste Melancolie versunk, weil ihm Nachts zuvor von diesem Andante träumte, und es ihm den Tod ankündige. Er verließ augenblicklich die Gesellschaft und legte sich zu Bett". — „Heute den 25. April" (1791), ergänzt Haydn, „erfuhr ich durch Herrn Barthelemon (einen englischen Componisten und Violinspieler), daß dieser evangelische Geistliche gestorben sei".[29] Der energische Menuett sammt dem freundlichen Trio, in dem die Flöte mit der Primgeige unisono die Melodie bringen, führt wieder die alte Stimmung herbei und so folgt noch im Finale, Vivace, ein echt Haydn'scher Satz voll Witz und Laune. Schon das von den Violinen gebrachte schwungvolle Thema

Viol. I.
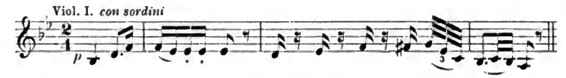
28 Auf der Auflagstimme der Flöte steht von Haydn's Hand geschrieben: *Primo atto tacet.* Dies ist ausgestrichen und steht dabei die Bemerkung: „Freund! Suche das erste Allegro" (vergl. S. 21).

29 Pohl, Haydn in London, S. 193 f.

verspricht reges Leben. Die volle Lust geht auch in den Mittelsatz in Moll über, in dem Fagott, Viola und Baß mit ihrem polternden Thema sich der kräftig auftretenden Violine sammt Gefolge entgegenstemmen. Beim Wiederbeginn in Dur werden nun alle Motive kunstvoll verarbeitet; umsonst versuchen zwei energische Schläge Halt zu gebieten, die erste Violine leitet in großem Bogen wieder in den Anfang ein und alles eilt nun einem fröhlichen Schlusse zu.

Die zweite kleinere Abtheilung umfaßt die Nummern 45 bis 63, welche der 3., 4. und 5. Gruppe angehören. In die 3. Gruppe, der in ihrer Totalität bedeutenderen Symphonien, reihen wir ein die Nummern 45—51 (1782—84); in die 4. Gruppe, die besonders hervorragenderen, die Nummern 52, 53, 59 (1786—87) und in die 5. und letzte Gruppe, die reifsten und vorzüglichsten, die Nummern 54, 58, 60, 61, 63 (1786—90).[30]

Die Symphonie Nr. 45 hat im kernigen ersten Satze eine höchst humoristische Stelle, freies Anschlagen von Quinten, im 1. Theil durch die Violinen, im 2. Theil in erweitertem Maße auch von den anderen Instrumenten. Der 2. Satz behält die volle Harmonie bei; sein hübsches Thema deutet unmittelbar auf Mozart hin.



Wir haben nun in 2 Serien die Nummern 46—51, in denen die Besetzung unverändert bleibt; Trompeten und Pauken wurden auch hier erst später von Haydn zugefügt. Auch jetzt finden wir öfters sehr überraschende Anklänge an Mozart und selbst aus dessen letzten Werken, sowie anderseits sich häufig auch dessen Einfluß auf Haydn bemerkbar macht. Besonders die ersten Sätze haben nun mehr oder minder einen erhöhten Werth. Nr. 46 zeigt ein wahres Schwelgen in thematischer Verarbeitung; 47 ist durch feine Wendungen gehoben; 48[31] ist von ernster, vornehmer Haltung; in 49 herrscht fast leidenschaftlicher Ton, der aber bald einer versöhnenden Stimmung weicht; in 50 ist ein Zusammen-

30 Nr. 62, die Kindersymphonie (siehe S. 226 f.), ein scherzhafter Einfall ohne künstlerische Bedeutung, kommt hier natürlich nicht in Betracht.

31 Partitur, neu, Rieter-Biedermann Nr. 6.

treffen mit Mozart unverkennbar. Im Ganzen aber steht dieser sowie der erste Satz von 51 gegen die früheren etwas zurück.
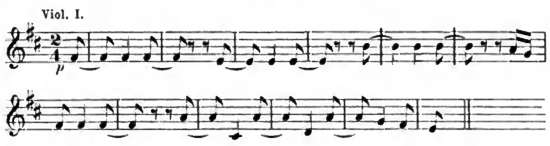
Die zweiten Sätze haben durchweg hübsche und meistens liebliche Themas und auch sie erinnern zuweilen an Mozart, so in der 2. Serie (49—51). Nr. 47 und 51 sind variirt; über dem Andante sostenuto von 47 lagert es wie milde Ruhe. Das Thema von 46, Adagio ma non troppo, ist besonders reizend:



Nr. 49 ist breit angelegt und athmet sanfte Melancholie; Mozart's Geist spricht aus diesen Tönen, mehr aber noch mahnt Nr. 50 an den 2. Satz von Mozart's bekannter, 1788 componirter Es-dur Symphonie (Köchel 543); der Satz dürfte übrigens, mit Sordinen gespielt, nur gewinnen. Der Hauptsatz leitet unnachahmlich schön über zu dem bewegteren Tempo.

Menuett und Trio haben wohl die schon längst ausgebildete Haydn'sche Art, bieten aber gerade hier in beiden Serien nichts hervorragendes.

Von den letzten Sätzen sind die ersten 4 Nummern die bedeutenderen; namentlich ist Nr. 46 reich an neckischen Einfällen und unerwarteten Harmoniefolgen und hat fast den Charakter einer Buffo-Opernscene. Nr. 48 ist reich in der Durchführung und von ernster Stimmung. Nr. 49, Presto, beruht auf durchaus humoristischer Verwendung der Syncope — ein wahrer Prüfstein für schwankende Orchester. Das Thema lautet:



Es folgen nun die 6 Pariser Symphonien, 52—57. Man hat hier nicht zu vergessen, daß Haydn hier ganz besonders sich ein fremdes Orchester und den Geschmack eines ihm ebenso fremden Publikums vergegenwärtigen mußte und daß ihm wohl auch Andeutungen bezüglich der Besetzung, der Leistungsfähigkeit der Solospieler und Wünsche in Betreff einzelner Sätze
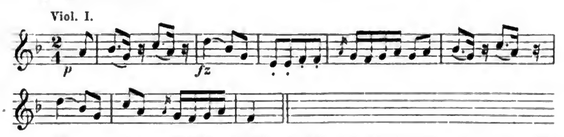
mögen vorgelegen haben. Es ist leicht begreiflich, daß er sich mit ganz besonderem Eifer dieser Aufgabe hingab; schon der Ehrgeiz mußte ihn anspornen, den Erwartungen einer Gesellschaft, die bereits von seinen früheren Werken entzückt war, in erhöhtem Maße gerecht zu werden.

Betrachten wir wieder die ersten Sätze in ihrer Reihenfolge, so zeigen sie alle eine reichere und gewähltere Durchführung und größere Mannigfaltigkeit; eine Ausnahme bildet allenfalls der Satz von 52,[32] den bereits sein Alter drückt. Um so besser steht es mit 53, dem ein kräftiger, männlich ernster Zug wohl ansteht; nicht minder interessant ist Nr. 54[33] mit seinen schönen Mittelsätzen und Wendungen. Nr. 55[34] ist markig, voll Leben und Schwung, trotzdem ihm ein eigentliches Seitenthema fehlt. Überraschungen giebt es auch hier, so beim Beginn des zweiten Theils; dann den an die „Zauberflöte“ mahnenden Baßgang der Priester:



Nr. 56[35] und 57 sind interessant, labend wie ein frischer Trunk.
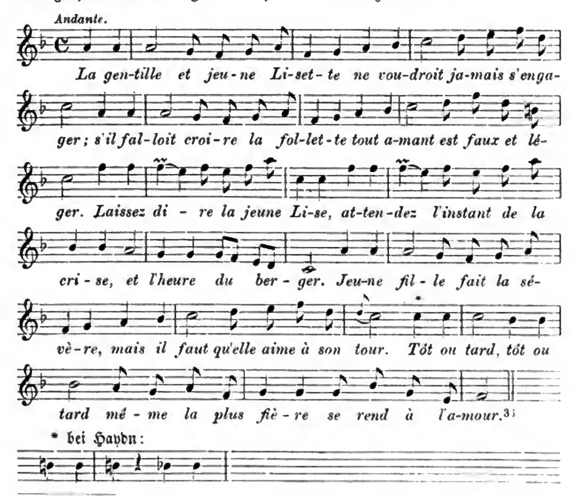
Die zweiten Sätze überbieten sich an Schönheit und Gehalt. Wir finden hier wahre Schmucksachen, aufs feinste ausgefeilt, reich in Erfindung und mannigfaltig in der Form. Wie kindlich liebkosend und einschmeichelnd giebt sich gleich das erste im Volkston gehaltene Allegretto in Nr. 52. Die Anfangstakte genügen um an den wahrhaft reizenden, die volle Unschuld athmenden Satz zu erinnern.



Wie reich an Wechsel sind nicht die Variationen, auf alle Instrumente Bedacht nehmend; immer gesättigter wird der Satz,

32 Partitur, André, Nr. 2.
33 Partitur, Rieter-Biedermann, Nr. 4.
34 Partitur, Bote & Bock, Nr. 11.
35 Partitur, Bote & Bock, Nr. 12.

immer reicher tritt die Harmonie hinzu, bis endlich das Thema, von allen Instrumenten getragen, sanft austönt. Sehr sinnig ist der Anfang des weichen Themas in 54 dem einleitenden Largo des ersten Satzes nachgebildet. Eine der fein gearbeiteten Variationen ist von kräftiger Wirkung durch den markirten Zusammengang der Bässe und Fagotte gegenüber den Flöten, Oboen und der ersten Violine, welche das Thema bringen; im 2. Theil tauschen die Instrumente die Rollen. Nr. 55 bringt reizende Variationen über eine allerliebste französische Romanze. Eine der Variationen, Es-moll, ist nur für das Streichquartett; in der nächsten flattert die Flöte gleich Vogelflug über dem Thema. Zur Zeit da Haydn diesen Satz componirte, hatte er gerade die Concerte für die Leier in Arbeit und scheint ihm das Thema selbst gefallen zu haben, denn er schrieb einen der Sätze in auffallend ähnlichem Charakter dieser Romanze und benutzte später das Stück, mit Coda versehen, zu seiner Londoner Militär-Symphonie. Die bei Haydn nur wenig abweichende Romanze lautet:



36 2me Strophe. Tendre amant de la jeune Lise
Qui brûlez d'offrir un bouquet

Einen grellen Abstand bietet das Capriccio, Largo, in Nr. 56, das ungewöhnlich ernst und gemessen ist. Das Adagio in 57, dessen feierliches Thema:



im Charakter jenem in 43 gleicht, ist für concertirende Soloinstrumente, Flöte, Oboe, Fagott und erste Violine geschrieben; die harmonisch hübsche Coda schließt den Satz würdig ab.

Im Menuett und Trio ist Haydn unerschöpflich in Erfindung und originellen Einfällen; die zarter gehaltenen Trios fesseln durch immer neuen Reiz und sind mitunter sehr ausgeführt. Häufig bringen erste Violine, Fagott oder Flöte die Melodie in Octaven oder hat die erste Oboe ein Solo im Ländlerton, wie in 55 und 57; reizend und allerliebst ist in 55 im 2. Theil die Rückkehr zur Melodie.

Ganz besonders zeigt sich Haydn's Kraft und Genialität in den letzten Sätzen. Das Finale, Vivace assai, in 52 beginnt mit dem wohlbekannten Bärenbaß, der der Symphonie den Namen gab (*L'Ours*). Über demselben bringt zuerst die Primgeige ein leicht geschürztes Thema:



dem sich die Oboe mit einem zweiten anschließt; es folgt dann noch ein drittes Thema. Das erste Baß-Motiv hat sich unterdessen auch bei den anderen Instrumenten eingestellt und es währt nun bis zum Schlusse ein lebenslustiges Treiben. — In Nr. 53 ist das Finale, Vivace, der bedeutendste Satz, alles zeigt Leben
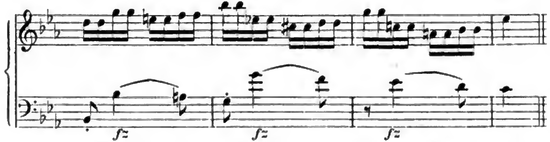
---

A l'amante qui le méprise,
Mélez-y la rose et l'oeillet!
Si la Belle fait la sévère
Pressez-la, mais soigneux de plaire
Soyez toujours discret.
Quoiqu'elle fasse la farouche
Et vous refuse un tendre aveu,
Soyez sûr, soyez sûr, dès que l'amour la touche,
D'être un jour heureux.

und Kraft. Das jagdmäßige Thema in dem bei Haydn seltenen Zeitmaß:



wird interessant durchgeführt, die Motive werden gegeneinander gestellt, auf- und abwärts geführt und so geht alles einem fröhlichen Ende zu. Wie die Symphonie zu der Bezeichnung *La Poule* gekommen, ist nicht nachzuweisen. — Auch das Finale von Nr. 54 zählt zu den besten, hat genialen Flug und ist reich an thematischer Verarbeitung. Wiederum deutet Haydn prophetisch auf ein noch ungebornes Werk Mozart's hin, diesmal auf die Ouverture der „Zauberflöte“[37]
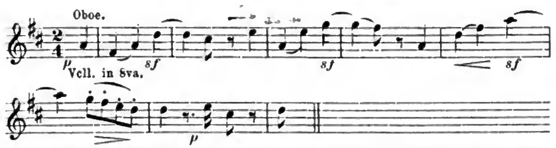


Das Finale von Nr. 55, ein ausgesprochenes Rondo, ist voll kecker Züge, ein wahres Fangballspiel mit Motiven und ihren Theilchen und überraschenden Accorden; besonders neckisch ist die Rückkehr ins Thema. Der ganze Satz ist hochbedeutend wie die ganze Symphonie. Die etwa mögliche Veranlassung der Benennung *La Reine* wurde schon S. 223 angedeutet[38]. Die Finales von Nr. 56 u. 57 gleichen den ersten Sätzen in Frische und sprudelnder Laune, in ungezwungener Anlage und Ausführung.

Es erübrigt noch der letzten fünf einzeln erschienenen Symphonien zu gedenken, von denen Haydn 2 oder 3 an Sieber in Paris verkaufte. Haydn hat mit ihnen (Nr. 59 ausgenommen) selbst die besten der vorhergehenden nicht nur erreicht, sondern
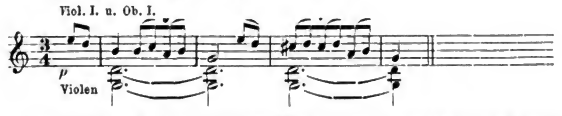
37 *Deldevez* (*Curiosités musicales*, p. 36) giebt der Symphonie die Bezeichnung »*Les 7 Paroles*« und sagt in der Anmerkung: »*Quelques unes des symphonies de Haydn ont été écrites pour les jours saints*«. Beide Bemerkungen beruhen, wie man sieht, auf einer Verwechselung mit Haydn's „Die sieben Worte Christi am Kreuze“.

38 Deldevez, p. 34, bezeichnet sie irrthümlich als die letzte der 18 (*sic*) englischen für Salomon componirten Symphonien, zu denen er auch die Nummern 40, 57, 58, 61 zählt.
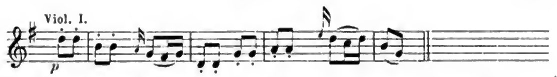
theilweise selbst überflügelt. Sie sind sogar, was Ursprünglichkeit betrifft, einigen der Londoner Symphonien vorzuziehen. Bei einer heutigen Ausführung vertragen sie auch, was man nur bei wenigen der früheren ohne Schädigung wagen darf, die uns schon geläufige stärkere Besetzung der Streichinstrumente. Der gewaltige Umschwung, namentlich in Beherrschung des Orchesters, Behandlung der Blasinstrumente zeigt sich sogleich bei Nr. 58. Das neckische Hauptthema, das unwillkürlich an Beethoven's letzten Satz seiner 8. Symphonie erinnert, wird glänzend durchgeführt, sowie überhaupt der ganze, von Frische trotzende erste Satz in Anlage und Durchführung als Muster seiner Art dasteht. Der zweite Satz, Largo, hat eine feierliche, auf breite Ausführung berechnete Melodie, die ungemein gehoben wird durch die intensive Klangwirkung der zusammengehenden Instrumente und sich durch den ganzen Satz gleich einem Opfergesang mit immer neuen Veränderungen der Begleitung wiederholt.



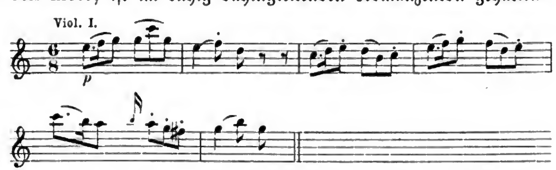
Mit dem kräftigen Menuett und seinem reizenden Trio lockt uns Haydn mit magischer Gewalt auf den ländlichen Tanzboden unter grünem Laubdach. Oboe und Violine stimmen den echten, gemüthlichen Ländlerton an und die Flöte gesellt sich ihnen zu, während Violen und Fagotte unverdrossen ihre Quint festhalten und das Cello sich auf und niederwiegt;



namentlich im 2. Theil ist der Wechsel von *crescendo* und *decrescendo* von prächtiger Wirkung. Trotz so vielem Vortrefflichen ist man dennoch versucht, das Finale, Allegro con spirito, als die Krone der Symphonie zu bezeichnen. Das von der Primgeige und in drolliger Weise in Gemeinschaft mit dem ehrsamen Fagott gebrachte lebensfrohe Thema:



führt uns in Rondoform in raschem Flug mitten hinein in ein Leben voll toller Lust; die Motive fliegen auf und nieder, trennen sich und dehnen sich aus; nun vereinigen sich Fagott, Violoncell und Baß und fassen nach Durchlaufen von fast zwei Octaven abwärts in fremder Gegend Posto, aus der ihnen die Violinen, einander neckend, heraushelfen und wieder zum Thema führen. Der alte Tanz beginnt aufs neue und nach einer General-Haltpause erfolgt dann gleich einem Sturzbad der gemeinsame Wettlauf bis zum Schlusse. — Bei der nächstfolgenden viel kürzer gehaltenen Symphonie Nr. 59 scheint es Haydn etwas eilig gehabt zu haben. Er benutzte zum 2. und 4. Satz das erste der Leier-Concerte, die er kurz zuvor geschrieben und fügte nur die fehlenden 2 Sätze hinzu. Der erste Satz hat die gewöhnliche Factur; der zweite und beste Satz dieser Symphonie, Andante con moto, ist im ruhig dahingleitenden Romanzenton gehalten



und hat zur nöthigen Schattirung einen kräftigen Mittelsatz in C-moll und ist überhaupt auch reicher ausgestattet. Dem unerheblichen Menuett folgt ein lebhaftes aber auffallend flaches Rondo, das nicht entfernt an seine Vorgänger hinanreicht. — Eine reiche Entschädigung bietet Nr. 60.[40] Dem frischen ersten Satze reiht sich ein reizendes Andante mit echt Haydn'schem Thema an



von Primgeige und Fagott in Octaven gebracht und viermal sehr dankbar für die Soloinstrumente variirt. Von wohlthuendem

39 Partitur: Breitkopf & Härtel Nr. 13, Bote & Bock Nr. 8, André Nr. 2, Peters Nr. 8.

40 Partitur: Rieter-Biedermann Nr. 3.

Eindruck ist in der Coda nach der Ausweichung nach Des der Wiedereintritt der Haupttonart; dann bringen noch die Bläser, einer um den anderen, das erste Motiv gleich einem Abschiedsgruß. Mit besonderem Fleiß ist der erweiterte Menuett gearbeitet, in dem die Bläser in Gruppen auftreten; gegen die dichte Besetzung des Menuett ist das Trio ganz leicht instrumentirt. Der letzte Satz, Allegro assai, reiht sich den vorzüglichsten an. Das leicht geschürzte Thema:

Viol. I.

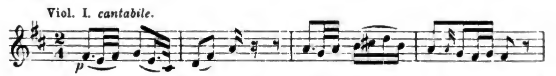


giebt das Signal zu ausgelassener Fröhlichkeit; der Humor schwingt das Scepter und jedes Instrument wird in den Taumel mit fortgerissen. Frappant ist die Stelle, wo nach C-dur, durch 4 Generalpausen getrennt, das Thema in Des eintritt, als habe Haydn selbst vor seiner Kühnheit zurückgeschreckt. Von da ab gährt es in allen Motiven, die Sechszehntel rollen und alles treibt siegeslustig dem Schlusse zu. — Die sogenannte Oxford-Symphonie Nr. 61 reiht sich der vorhergehenden würdig an. Als Haydn nach der bekannten Universität kam, um persönlich die Doctorwürde entgegen zu nehmen, brachte er auch eine neue Symphonie mit, um sie in den Festconcerten aufzuführen, da aber durch sein verspätetes Eintreffen keine Zeit zum Einstudieren übrig blieb, wählte er unter den vorhandenen unsere, seitdem nach dem Namen der Musenstadt benannte Symphonie, zu der er später Trompeten und Pauken hinzucomponirte.[41] Der erste und umfangreichste Satz zeigt wo möglich abermals eine Steigerung in Haydn's Schaffen; er zeigt so recht, was thematische Arbeit vermag. Die Spielweise betreffend ist zu beachten, daß die Achtel im ersten Motiv des Allegro spiritoso jederzeit im Verlauf des Satzes leicht gestoßen werden müssen (siehe themat. Verz.). Das Thema ist sehr fleißig ausgenutzt, was beim zweiten, das lebhaft an eine Stelle in Rossini's „Barbier von Sevilla" erinnert, durchaus nicht der Fall ist.[42] Der 2. Satz, Adagio cantabile

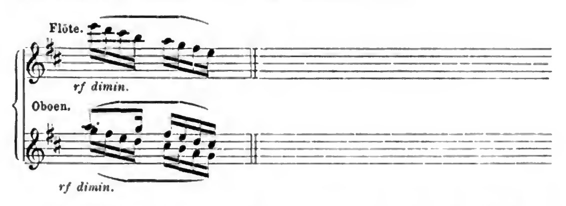
---

41 Pohl, Haydn in London S. 148; Partitur: Rieter-Biedermann Nr. 2, Peters Nr. 9.

42 Act I, Scene I. Fiorillo: *Piano, pianissimo senza parlar.*



hat ein blühendes Colorit durch hervorragende Benutzung der Blasinstrumente, die hier mehrmals auch selbstständige Gruppen bilden. Eine Stelle (8 Takte vorm Schluß) bedarf der Berichtigung: wie sie steht, bildet sie eine Reihe von Quartsext-Accorden, die doch wohl als Sextaccorde gedacht sein mögen und leicht dahin zu ändern sind. Die Stelle lautet:



Das schöne Thema wird in sorgfältig gewählter Weise variirt und kräftige Stellen sorgen für die nöthigen Schlagschatten; der Schluß aber mit seinem äußerst zarten Gewinde hat einen leichten Anflug von Melancholie. Der Menuett bleibt seinem herkömmlichen Charakter treu und bietet einen anregenden Wechsel der Instrumente. Im Trio sind die Bläser abermals gruppenweise verwendet. Die Syncope ist hier vorherrschend.
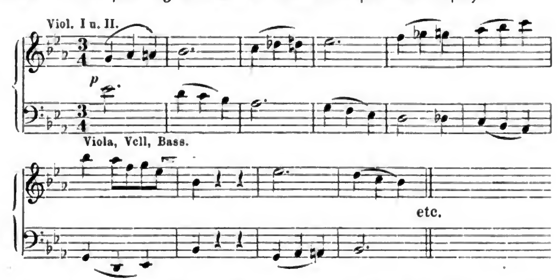


Das Finale, Presto $^2/_4$, ist einer der längsten (342 Takte) und trefflichsten Sätze. Drei Themen treten auf und werden namentlich im 2. Theil, auf- und absteigend, von den verschiedenen Instrumenten übernommen. Von humoristischer Wirkung sind die wiederholt eintretenden Generalpausen; die Bläser greifen auch hier sehr wirksam ein.

Es folgt nun als letzte Symphonie dieser Periode Nr. 63,[43] jene Symphonie, um deren Zusendung Haydn von London aus so oft und so dringend seine verehrte Freundin v. Genzinger er-
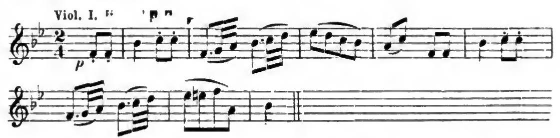
---

43 Partitur: André Op. 66 Nr. 1.

sucht und dabei erwähnt, daß er „vieles davon für die Engländer abändern müsse",[44] worunter er wohl eine reichere und kräftigere Vertheilung von Licht und Schatten verstanden haben mochte. Der erste Satz ist einer der interessantesten, namentlich durch die meisterhafte und mannigfaltige thematische Arbeit. Höchst sinnreich ist das nur zweistimmige Hauptthema gebildet, indem die zweite Periode desselben (die zwei Ausgangstakte abgerechnet) nur aus der Umstellung der Ober- und Unterstimmen besteht.



An Beethoven mahnt die stufenweise (Des, Es, Fm.) Wiederholung des Takt 68 auftretenden Motivs. Das Andante bringt uns wieder eine jener reizenden populären Melodien, in denen Haydn unnachahmlich dasteht. Es ist als hörten wir bei diesen Tönen die liebe Großmutter ihren Enkeln ein Mährchen aus alter Zeit erzählen.



Das Thema wird in immer gesteigertem Ausdruck viermal variirt; namentlich macht die Phalanx von Trillern eine prächtige Wirkung. Die Trillerkette erscheint dann nochmals vorm Schlusse gleich einem Siegessang, worauf dann plötzlich beim Ausgang über leisem Wellenschlag der Begleitung ein Motiv der ersten

44 Pohl, Haydn in London, S. 192.

Arie aus den „Jahreszeiten" gleich einem freundlich blinkenden Stern uns zuwinkt. Menuett und Trio, letzteres mit Fagott-solo und Primgeige in Octaven, stehen den so trefflichen Vorder-sätzen wohl merklich nach, doch gleicht das von echt Haydn'schem Geiste beseelte lebensfrohe Finale alles wieder aus. So scheiden wir denn für jetzt von diesem Revier seiner Muse, bewundernd und dankerfüllt und nicht vergessend, daß er es war, der ganz besonders hier die Pfade öffnete und ebnete — eine Leuchte für seine großen Nachfolger.

Wir besitzen nur wenige eigentliche Ouverturen von Haydn und selbst diese hat er in seinem thematischen Katalog nicht apart, sondern unter seine Symphonien aufgenommen, obwohl er, wie wir gesehen (S. 195) selbst dagegen protestirte, als Artaria 6 derselben unter dem Titel „Symphonien" herausgab. (Im „Wiener-blättchen" 1784, 13. Aug., sind sie von einem Copisten sogar als „Karakter-Simphonien" angekündigt.) An Stelle einer Ouverture nahm Haydn häufig einen Symphonie-Satz oder, wenn er wirklich eine Ouverture geschrieben hatte, ergänzte er sie aus andern Nummern der Oper oder schrieb die fehlenden Sätze hinzu und die Symphonie war fertig. Der Zusammenhang mit Oper oder Cantate war ein so lockerer, daß dies Verfahren nichts gewalt-sames an sich hatte. Übrigens nannte man auch damals noch die Ouverture »Sinfonia«.

Nr. 1 die Ouverture zur Marionettenoper „Philemon und Baucis" besteht aus zwei reizenden, kurzen Sätzen, die sich in ruhigem Geleise bewegen und, schon dem gegebenen kleinen Or-chesterraum entsprechend, nebst 2 Oboen und Hörnern nur auf ein sehr schwach besetztes Streichquartett berechnet sein mußten. Als eigentlicher Abschluß oder Einleitung in die Handlung mag wohl ein 3. Satz gedient haben, denn beim Aufziehen des Vorhanges „herrscht ein fürchterliches Donnerwetter".

Nr. 2. Ouverture zur italiänischen Oper *Il mondo della luna* ist zusammengesetzt aus einer markigen Introduction zu Act III, einem *Grazioso un poco adagio* als Einleitung zu Act II (»Sin-fonia« bezeichnet) und einem Allegretto G-moll $^3/_4$, einer Arie aus demselben Act, die Haydn später Note für Note als Bene-dictus seiner „Mariazeller Messe" benutzte.

Nr. 3—8 sind die bei Artaria erschienenen *Sei Sinfonie a grand orchestra, opera* XXXV. Nr. 3 (Ouverture zu *L'Isola disabitata*) und Nr. 4 haben kurze Einleitung und gleich 5 und 7 einen langsamen Mittelsatz, bei Nr. 3 ein kurzes Allegretto, Fagott und beide Violinen zusammengehend, das den Charakter stiller Ergebung trägt; bei 4 ein hübsches Andantino mit Violoncell-Solo (mit der Primgeige zusammen), das Thema stark an Mozart mahnend; bei 5 ein längeres Andante, durchaus Flötensolo (Primgeige in der unteren Octav); bei 7 ein ebenfalls längeres Poco adagio, Solo der ersten Oboe unisono mit der ersten Geige. Die Allegro- oder Presto-Sätze sind durchaus frisch, die Schlußsätze ganz kurz und nur Wiederholungen aus den Vordersätzen. Etwas complicirter ist Nr. 6, Ouverture zur ital. Oper *La vera costanza*, deren Allegretto und Andante dem Anfang der Oper entnommen und nur in anderer Reihenfolge gestellt sind. Nr. 8 die Ouverture zum Oratorium „Tobias" hat nach kurzer Einleitung ein Allegro ohne bemerkenswerthe Einzelheiten.

Das Presto Nr. 9 erschien allerdings als „Ouverture" in Auflagstimmen und für Clavier allein bei Hoffmeister in Wien, sucht aber vergebens den Charakter eines Symphonie-Finale zu verleugnen. Es erfordert eine besonders leichtbeschwingte Ausführung; das Thema, von dem Haydn gar nicht loskommen kann, treibt gleich einem Kobold sein neckisches Spiel. Es muß eine Stunde der glücklichsten Laune gewesen sein, der das von Lebenslust überquellende Ding sein Dasein verdankt. Man sehe nur, abgesehen von der meisterhaften Durchführung, die immer neuen und unerwarteten humoristischen Züge; so der Eintritt der Generalpausen und was nachfolgt; dann die wuchtigen Accorde bis zur Haltung; danach das Tändeln mit dem Motiv, das endlich die Violine, bereits keuchend, nur noch in gedehntem Zeitmaß (in Vierteln) bringt, worauf dann der ganze Chor der Instrumente fortissimo wie um Erbarmen flehend und zwar mit Erfolg aufbegehrt, denn der tolle Elfenspuk nimmt darauf jählings ein Ende.[1]

---

1 Partitur, Auflagstimmen und vierhändiger Clavierauszug erschienen bei Rieter-Biedermann. Im Vorwort setzte ich die Zeit der Ouverture in die 70er Jahre. Sie ist nun in die richtigere Zeit verlegt, wohin sie ihrer feinen und detaillirten Ausarbeitung nach auch gehört.

Nr. 10 und 11 sind endlich wirkliche, als solche gedachte Ouverturen. Nr. 10 zur ital. Oper *Orlando Paladino*, ein kräftiges, aus einem einzigen Satz bestehendes Tonstück. Nr. 11 zur Oper *Armida*, ein zusammenhängendes Ganze, Vivace überleitend nach Allegretto mit Solo für Oboe und Violine unisono und mit Vivace, und einem Siegesruf (Oboen, Fagotte, Hörner) schließend.

Das thematische Verzeichniß zeigt uns unter der Rubrik „Divertimenti" verschiedene Werke, die noch zu ergänzen wären durch eine Anzahl Serenaden, Concertinos, Cassationen für gemischte Instrumente, größtentheils aus den Jahren 1766 bis etwa 1774. Sie sind zum Theil in Haydn's Katalog angegeben, zum Theil in Privatsammlungen erhalten oder auch verschollen. Die noch erhaltenen mehrsätzigen Stücke reihen sich nach Anlage und Werth etwa den früher erwähnten (I. S. 317 ff.) an, ohne gerade unseren Zweck zu fördern und können daher unbeschadet unserer Aufgabe übergangen werden. Die vorliegenden Nummern sind namentlich in Rücksicht ihrer Verschiedenartigkeit von Interesse.

Das Divertimento Es-dur Nr. 1 ist für Horn, Violine und Cello geschrieben und besteht aus einem dreimal variirten Thema sammt Finale. Man sieht schon aus den Anfangstakten, daß hier an den Hornisten tüchtige Anforderungen gestellt werden. Nach der Zeit zu urtheilen, in der das Stück componirt ist (1767), wird dies wohl der uns schon bekannte Thaddäus Steinmüller (I. S. 266) gewesen sein, dessen drei Söhne, später ebenfalls tüchtige Hornisten, das Ehepaar Haydn aus der Taufe hob.[1]

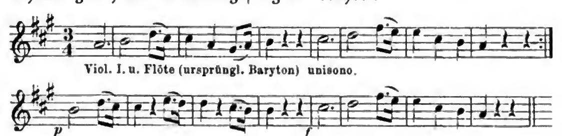
Die 6 Violinsolos (oder Sonaten) mit Begleitung einer Viola (2—7) sind mit Sorgfalt gearbeitet und von größerem Zuschnitt; die Viola ist nicht immer nur begleitend, sondern tritt auch selbstständig und häufig imitatorisch auf. Die Hauptstimme ist mit Verzierungen, Doppelgriffen u. dgl. insoweit ausgestattet, als es der Fähigkeit eines etwas vorgerückteren Spielers entspricht. Jede Nummer besteht aus der dreisätzigen Sonatenform;

---

1 Auf einem Zettel, der dem Autograph beiliegt, schrieb der damalige Besitzer, der ältere Hornist Prinster an den Domherrn Silberknoll in Raab, daß er als Ersatz der versprochenen Sonate dieses Trio schicke, „welches unser seliger Haydn-Papa für einen meiner Vorgänger geschrieben hat".

der erste zweitheilige Satz aus einem breit angelegten Allegro oder Moderato (nur die letzte Nummer hat ein variirtes Andante); der zweite Satz aus einem gesangvollen Adagio (die erste Nummer im Charakter der Sicilienne, die fünfte etwas pathetisch); der letzte Satz aus Tempo di Menuetto, einigemal variirt. Der in diesen 6 Nummern angeschlagene Ton ist fast herb zu nennen; Haydn hatte in dieser Serie vorwiegend den Unterrichtszweck im Auge, dem sie auch vollkommen entspricht.[2]

Die schon früher (I. S. 254) erwähnten 6 Divertimenti für 8 concertirende Stimmen (8—13) erschienen zuerst bei Artaria als op. 31. Sie gehörten ursprünglich (wenigstens 3 davon) zu den größeren Barytonstücken und datiren zwei davon aus dem Jahre 1775. Haydn hat den Baryton hier durch Flöte ersetzt, wobei es nur geringer Veränderungen bedurfte (am häufigsten ist die Flöte eine Octave höher gesetzt). Alle Nummern sind dreisätzig, von mäßigem Umfang, aber nicht gleich in der Anlage. Nr. 2 und 3 haben als ersten Satz ein vollständiges zweitheiliges Adagio und dafür als zweiten Satz ein Allegro. Die Schlußsätze sind meistens variirt. Hervorzuheben sind aus Nr. 1 das kurze aber gemüthvolle Adagio; aus Nr. 2 und 3 der erste, aus Nr. 6 der 2. Satz von ähnlicher Stimmung. In Nr. 2 hat der letzte Satz abermals ein Thema, Allegretto, das den Volkston anschlägt und hübsch variirt ist; nach jeder Variation wird das ansprechende Thema gleich einem Rundgesang wiederholt.



In Nr. 3 folgt dem Adagio ein Allegro, das eher seinen Platz als Finale ausfüllen würde; trotzdem folgt ihm noch ein Presto, das, an sich schon matter, durch seine Stellung doppelt geschädigt ist.
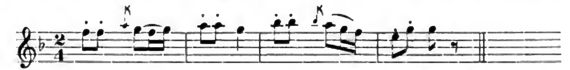
---

2 Die 6 Nummern erschienen bei Artaria u. Co. (*Sei sonate per il Violino, e Viola*), die 1. 4. u. 5. Nummer in Paris und bei André; Op. 93 auch in neuer Ausgabe (*Trios Sonates pour le Violon avec acc. d'Alto.* Ein einzelnes *Arioso con Variazioni,* Violinsolo mit Baß, ist 1768 in Breitkopf's Katalog angezeigt.)

Die Divertimenti stellen an die Ausführenden nur sehr mäßige Anforderungen; selbst die Violinen, die hier vorzugsweise das Wort führen, bringen es zu keinem Glanz; es fehlt überhaupt an anregender thematischer und rhythmischer Erfindung und an der nöthigen Schattirung, was schon bei den einzelnen Nummern, bei der ganzen Serie aber fühlbar ermüdend wirkt.
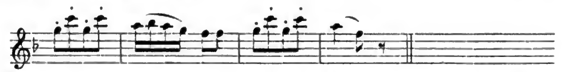
Das Sextetto, Nr. 14, besteht aus 3 Sätzen, in denen alle Instrumente ziemlich gleich in Anspruch genommen sind; das Waldhorn hat einzelne ziemlich schwierige Stellen. Der erste Satz ist der ausgedehnteste; dem etwas matten Larghetto folgt ein kurzer Menuett und zwei ebenso kurze Trios, das erste mit Horn-, das zweite mit Fagott-Solo. Es ist beiläufig eine Gartenmusik, und eine ziemlich trockene, die uns geboten ist; es fehlt so ziemlich alles, was wir in Haydn's Musik suchen, ja selbst der Menuett sammt seinen zwei Satelliten läßt Haydn's Geist vermissen.

Ganz anders repräsentiren sich die im Jahre 1790 vom König von Neapel bestellten 7 Notturni (15—21), welche Haydn in seinen Katalog aufzunehmen vergaß. Es galt hier, demselben Stücke für sein Lieblingsinstrument, die Leier, zu liefern und mögen Haydn wohl auch hier, wie bei den früher bestellten Concerten (die wir noch kennen lernen), Muster und Andeutungen vorgelegen haben, um der Fertigkeit und dem Geschmack des Königs gerecht zu werden. Erstere scheint jedenfalls eine bescheidene gewesen zu sein, auch unterscheiden sich erste und zweite Leier kaum von einander. Selten nur wagen sie sich ohne weitere Begleitung hervor, gehen häufig in Terzen und Sexten zusammen oder folgen einander in zwangloser Imitation. Mit den übrigen Instrumenten verbinden sie sich in mannigfacher Weise. Überall zeigt sich die feine und wählerische Arbeit. Außer der Leier waren Haydn wohl auch die übrigen Instrumente vorgeschrieben und so finden wir denn unter ihnen auch die von ihm selten benutzte Klarinette. Einige dieser Notturni (wie auch der Concerte) hat Haydn in London in den Salomon-Concerten aufgeführt (die Leier durch Flöte und Oboe, die Klarinetten durch Violinen ersetzt). Obwohl Haydn diesmal schon sicherer gehen konnte, da die neue Bestellung auf die Zufriedenheit des Königs deutete, hielt er sich nach zwei Seiten hin reservirt, indem er die ernstere Stimmung sowohl als die heitere in gewissen Schranken hielt und auch der Auffassung nichts außergewöhnliches zumuthete.

Alles ist klar und durchsichtig und ohne tiefere Ansprüche. Obwohl Notturnen eine größere Anzahl Sätze zulassen, hat sich Haydn auch hier auf drei beschränkt, nur in Nr. 1 macht gleichsam als eine Entrata ein Marsch den Anfang. Nr. 2 und 3 haben eine kurze Einleitung in langsamem Tempo. Sind die ersten zweitheiligen Sätze durchschnittlich frisch zu nennen, bewegen sich dagegen die langsamen Mittelsätze in getragenem Gesang mit leichtem Anflug von Melancholie, den aber die Finales gründlich hinwegscheuchen — Sätze mit heiteren, leichtlebigen Motiven, die gleich den Mückenschwärmen im warmen Sonnenstrahl ihr kurzes Dasein rasch noch ausnutzen. Ein einziges Finale, Nr. 5, macht eine Ausnahme, indem es sich auf ein Fugenthema wirft und sammt seinem Gegenthema wacker durchgepeitscht wird. Nr. 2 hat wieder ein Thema, Allegro con brio, das dem Volksliede entsprungen ist:



Ein zweiter, ebenso lebensfroher und zum Schlusse noch rasch hingeworfener Gedanke:



erinnert in seiner Art an ähnliche Sätze aus Haydn's frühesten Werken [3]; getrennt durch fast drei Jahrzehnte spricht aus ihnen dieselbe kerngesunde Natur.

Mit seinen ersten 18 Streichquartetten hatte Haydn seinen Namen rasch im Auslande bekannt gemacht; wie wir gesehen [1], erschienen sie zuerst in Paris, ebenso seine nächsten Serien von je 6 Nummern, dann aber auch in Amsterdam, Berlin, Mannheim und Wien. In diesen Quartetten schon hat Haydn die Sonatenform vollständig zu Grunde gelegt; stetig schreitet er vorwärts und immer concentrirter gestalten sich die einzelnen Sätze, immer selbstständiger bewegen sich die einzelnen Instrumente, gleichzeitig in anregenden Wechsel zu einander tretend.

3 Bd. I. S. 301, Finale der Symphonie Nr. 6.

1 Band I. S. 333.

Haydn arbeitete hier sichtbar mit besonderer Vorliebe; er mußte es wohl selbst schon längst gefühlt haben, daß das Quartett jenes seiner Individualität am meisten entsprechende Gebiet sei, daß er hier alles vereinigen könne, was sich durch ein seltenes Talent, durch Studium, Fleiß und Erfahrung erreichen lasse. Überdies mußte er bald gewahr werden, daß die Pflege dieses Gebietes jeder musikalischen Familie zugute komme. Die Elemente lagen vor, es bedurfte nur der äußeren Anregung, um für dasselbe zu interessiren. So wurde Haydn auf diesem Wege der Schöpfer echter beglückender Hausmusik, wie anderseits seine Symphonien die Gründung und Belebung unzähliger Vereine veranlaßten.

Bei der gleichzeitigen Thätigkeit Mozart's in dieser Richtung lag es nahe, daß man schon damals häufig die Vorzüge des einen auf Kosten des anderen hervorhob, ein Verfahren, das leicht zur Einseitigkeit führt. Man wird Otto Jahn[2] nur zustimmen, wenn er hier so treffend bemerkt: „Jede summarische Gegenüberstellung der beiden Meister erscheint leicht als Über- oder Unterschätzung des einen oder anderen, da nur eine im Detail angestellte Vergleichung jedem sein volles Recht widerfahren lassen und die freudige Bewunderung beider rechtfertigen kann." Was Mozart von Haydn's Quartetten hielt und wie er ihnen nachzustreben trachtete, haben wir gesehen, und daß in so manchen Quartetten Beethoven's Haydn als Vorbild erkenntlich ist, darf wohl nicht erst nachgewiesen werden. Studiert hat er ihn gewiß fleißig; es genügt, daran zu erinnern, daß er sich, wie früher (Bd. I. S. 330) erwähnt, eines derselben (Nr. 33) eigenhändig aus den Auflagstimmen in Partitur setzte.

Haydn's Quartette haben nun größtentheils ein volles Jahrhundert überdauert. Um solche Lebenskraft recht zu verstehen, dürfen wir nur auch hier wieder jene Componisten in's Auge fassen, deren Werke längst verschollen sind und selbst das Ende des vorigen Jahrhunderts nicht einmal erlebten. Es sind deren weit über hundert, die zum Theil mit ganzen Serien genannt werden, von denen wir unter den bekannteren namhaft gemacht finden[3]: Leopold Hofmann, Kirmayr, Aspelmayer, Boccherini,

---

2 Mozart, Band II. S. 178.

3 Als Verlagsorte sind der Reihe nach genannt: Paris, Amsterdam,

Francisconi, Karl Stamitz, Kospoth, Vanhal (42 Quartette in 7 Serien), Kammel, J. C. Bach, Ign. Fränzl, Gossec, d'Avaux, Giordani, St. George, Lolli, Cambini, Cannabich, Zimmermann, Mislivweczek, d'Ordonez, Kerzelli, E. W. Wolff, Capuzzi, Manfredini, Paisible, Wenzel Pichl, Paisiello, Ant. Rosetti, Pleyel (39 Quartette), Silvère Müller, Franz Neubauer.

Den ersten 18 Quartetten Haydn's [4] sind zwei einzelne, Es-dur und D-moll (Nr. 19 und 20) anzureihen [5]. Ersteres stammt allerdings noch aus früher Zeit und ist schon 1765 unter verschiedenen Divertimenti angezeigt. Haydn mochte wohl keine Gelegenheit gefunden haben es passend unterzubringen; daß er es nicht verloren wissen wollte, bezeugt der Umstand, daß er, wie schon erwähnt (I. S. 258), es als „ein nicht gestochenes Quartett" anführt. Über dasselbe ist das Nöthige schon früher (Bd. I. S. 343) gesagt. — Aber auch das zweite Quartett, D-moll, obwohl spät erschienen und noch heute nach Nr. 44 (unserer Reihenfolge) eingeschaltet, gehört seinem Gehalt nach zu den obigen Quartetten. Es erschien zuerst in Wien bei Hoffmeister in höchst primitiver Ausgabe und mag wohl Haydn dem Andrängen der gerade im Aufblühen begriffenen Verlagshandlung in der für ihn bequemsten Art durch ein halbvergessenes Quartett sich entledigt haben.[6] Wir erkennen übrigens in demselben in der sicheren Anlage, knappen Form und Ausnutzung der Motive den ganzen Haydn *in nuce*. Dem thematisch hübsch gearbeiteten ersten Satz folgt ein kurzer Menuett sammt Trio, ein kleines anspruchsloses Adagio und ein ebenso kurzes Presto. Diese viersätzige Form ist fortan beibehalten, doch bildet der Menuett erst später fast regelmäßig den dritten Satz.

Die Quartette erscheinen nunmehr in Serien zu 6 Nummern.

London, Mannheim, Lyon, Frankfurt a. M., Offenbach, Wien, Haag, Florenz, Berlin, Speyer.

4 Siehe Bd. I. S. 334.

5 Breitkopf's Katalog führt in den Jahren 1766—84 noch 3 vereinzelte Quartette an, über die nichts bekannt ist und die auch nicht von ihm bestätigt sind, wie so manche in Abschrift auf Haydn's Namen circulirende Quartette.

6 Die beiden Quartette erschienen bereits in der hier angenommenen Reihenfolge (nach den ersten 18) in der *Collection Sieber* als *livre* IV. und war also jenes in Es, Nr. 19, denn doch gedruckt. Handschriftlich existirt es auch als Trio auf der k. Bibliothek in Berlin.

In der zunächst folgenden Serie (21—26)[7] ist in den ersten und dritten Sätzen das Überwiegen der ersten Violine auffallend, die meistens stimmführend und häufig concertirend auftritt, so namentlich in den ersten Sätzen von Nr. 21, 22, 24, dann in den dritten Sätzen aller 6 Nummern, die sogar vor dem Schlusse auf der Fermate mit Triller und in 22 mit ausgeschriebener verzierter Cadenz geschmückt sind. Da alle Violinconcerte Haydn's in jene Zeit fallen, mag dies seine Vorliebe für die Primgeige begreiflich machen.[8] Es ist ihr aber auch schöner Gesang zugewiesen, so in den dritten Sätzen von Nr. 21, 22 und 23, der in 22 selbst pathetischen Charakter annimmt. Zu den hübscheren Menuetts gehören jene in Nr. 21 und 22; die Trios haben, wie schon in den früheren Quartetten, meistens einen aparten Zug. Die letzten Sätze haben knappe Form und sind in der leichtbeschwingten, lebensfrischen Weise Haydn's gehalten; namentlich in 26, in dem der ganze Satz aus einem kurzen fröhlichen Wettlauf mit dem Sechszehntel-Motiv besteht; das ganze Quartett, dessen erster Satz ebenfalls voll Leben ist, scheint übrigens einer früheren Zeit anzugehören. In Nr. 22 ist das Thema mehr compact und greifen auch die einzelnen Stimmen mehr ein.

Auch in der nächsten Serie (27—32)[9] ist die reiche Verwendung der ersten Violine vorherrschend; hier namentlich bewegt sie sich auch häufig in der höchsten Lage, im hohen b und c und auch an verzierten Cadenzen fehlt es nicht. Reiche concertartige Figurirung und selbst Doppelgriffe bieten die dritten Sätze in Nr. 30 (Adagio) und 32 (Largo). Besonders in dem gehaltvollen Satze von Nr. 31 (Adagio) ruht das Hauptgewicht auf der Primgeige, die hier meistens recitirend gewissermaßen eine dramatische Scene ausführt. Von den ersten Sätzen hat Nr. 30 einen mehr ernsten, gemessenen Charakter; Nr. 31, ein zum öffentlichen Vortrage mit Vorliebe gewähltes Quartett, hat den meisten Schwung und findet sich hier auch der bis jetzt ausgedehnteste Durchführungssatz.

---

7 Siehe S. 43. Diese Quartette erschienen zuerst in Paris als *oeuvre* IX.

8 So ist auch in den von Mozart in Wien im J. 1773 componirten Quartetten die erste Violine stimmführend, wenn auch nicht als Soloinstrument behandelt.

9 Siehe S. 49. Auch diese Quartette erschienen als *oeuvre* XVII zuerst in Paris, als op. IX in Amsterdam.

Auch in dieser Serie sind die Menuetts dem zweiten Satze zugewiesen; zur ersten Violine treten nun schon die anderen Stimmen nicht bloß accordisch sondern selbstständig auf, zuweilen imitatorisch wie in Nr. 27.

Von den dritten Sätzen ist der in 27 (Adagio) annähernd im Charakter der Sicilienne gehalten; kühne Ausweichungen finden sich in 29 (Adagio). In 30, dem bis jetzt ausgeführtesten Satze, und 32 sind alle Instrumente reich ausgeschmückt. Die letzten Sätze zeigen sämmtlich eine mehr und mehr freie Bewegung der Stimmen, die das Hauptthema aufgreifen oder in einzelnen Motiven an dasselbe anklingen und diese wieder unter sich verarbeiten. Mit Ausnahme von Nr. 30, das mehr ernst auftritt, tragen alle letzten Sätze einen lebensfrohen Charakter; jener in 31 entspricht dem besonderen Werth der vorhergehenden Sätze.[10]

An Haydn's vorliegender, äußerst feiner und sorgfältiger Handschrift dieser 6 Quartette (er nennt sie auch jetzt noch Divertimenti) erkennt man, wie ungemein sicher er, nach reiflicher Überlegung, in der Arbeit zu Werke ging. Wohl liegen Beweise vor, daß er mit den nöthigen Skizzen und Entwürfen vorarbeitete, aber in der Ausarbeitung läßt sich kaum eine Correctur nachweisen. Mit den gestochenen Auflagstimmeu verglichen zeigt die autographe Vorlage in allen 6 Quartetten zahlreiche Abweichungen, die hier anzuführen uns zu weit führen würde.

Irgend ein Umstand mag Haydn veranlaßt haben, einmal auch in seinen Quartetten die Fuge besonders zu bevorzugen. Vielleicht wollte er damit dem schon damals ihm gemachten Vorwurf entgegen treten, daß er zuviel „tändle“ und daß er damit „die Kunst herabwürdige“. So griff er denn in der nächsten Serie (33—38)[11] frischweg zum feierlichen Contrapunkt, verwendete ihn aber auch gleich im Finale dreier Nummern in verschiedener Gestalt: in 34 mit vier, in 37 mit zwei, in 38 mit drei Subjecten. Unwillkürlich zogen auch die anderen Sätze von der Strenge an und so erhielt die ganze Serie einen mehr ernsten Charakter. „Die großen Quartette“ — unter dieser Bezeichnung waren sie dann

10 Diese 6 Quartette erschienen auch als Violinduette arrangirt, op. 102 in 2 Heften bei N. Simrock.

11 Siehe S. 67. Diese Quartette erschienen ebenfalls in Paris, *oeuvre* XX, dann in Berlin bei Hummel, op. 16.

auch jedem Musiker und Dilettanten geläufig. Interessant ist namentlich die Verwendung des Hauptmotivs in Nr. 37, F-moll, das wir auch in Händel's „Messias“ (2. Theil, Nr. 4 »*And with his stripes we are healed*«), im Oratorium „Joseph“ (Schlußchor „Hallelujah“!, aber in Dur) und in Mozart's „Requiem“ (*Kyrie eleison*) wiederfinden. Bei aller Kunstentfaltung bewegen sich diese Sätze doch frei und ungezwungen und bieten uns bei der gleichen Betheiligung aller Stimmen in Wahrheit ein „Viergespräch“.[12] Auch der erste Satz in 37 ist besonders ernst gehalten; im Adagio ist die höchst interessante Figurirung der stark beschäftigten Primgeige zu beachten; ebenso in 33 der erste Satz durch seine durchsichtige, lichtvolle Gruppirung der Stimmen; der dritte Satz, As-dur $^3/_8$, bildet hier ein durch alle Stimmen harmonisch engverbundenes Ganze. In Nr. 34 hat der zweite Satz, Adagio C-moll, einen energischen und dramatischen, fast herben Charakter, der sich schon in den vier Anfangstakten entschieden ankündigt und dem das gesangvolle zweite Thema mild entgegentritt. Der Satz macht auf der Dominante Halt und geht zum Menuett über, in dem die erste Violine abermals zum hohen c hinaufsteigt. Menuett und Trio bilden auch in 36 und 38 den dritten Satz; beide sind hier sehr kurz gehalten, doch läßt es der in 38, *Allegretto alla Zingarese*, trotzdem an Humor nicht fehlen. In Nr. 36 zeichnet sich der erste Satz durch wohlthuende Färbung aus, in etwas melancholischer Stimmung folgt der zweite Satz; der letzte eilt rasch pulsirend vorüber. Gerber sagt in seinem Lexikon über diese Serie: „Von dieser Nummer an erscheint Haydn in seiner ganzen Größe als Quartetten-Komponist“. Zmeskall von Domanovecz, dem Haydn diese sogenannten „Sonnenquartette“[13] in der im J. 1800 revidirten Ausgabe widmete, ist derselbe, den auch Beethoven durch Zueignung seines F-moll-Quartetts op. 95 auszeichnete.

Einen bedeutenden Fortschritt zeigt die nun folgende Serie (39—44)[14]; sie ist dem Großfürsten Paul gewidmet und die Quartette heißen daher kurzweg „die Russischen“. Sie sind auch

---

12 Auch in den gleichzeitig von Mozart componirten 6 Quartetten tritt die contrapunktische Arbeit in den Vordergrund.

13 Vergleiche S. 67.

14 Siehe S. 189. Diese Quartette erschienen mit schönem und sorgfältig gestochenem Titelblatt zuerst bei Artaria in Wien (Verlagsnummer 26 u. 27).

unter dem Beinamen »*Gli Scherzi*« bekannt, da in allen sechs Nummern ein Scherzo, mit Beibehalt des 3/4-Taktes, den Menuett vertritt, in den ersten vier Nummern als zweiter, in den anderen als dritter Satz. Nr. 39 und 40 erfüllen in kleinstem Raume ihre Aufgabe als Scherzando. In 39 bedient sich Haydn, wie auch später, des Doppelklanges gleicher Töne auf wechselnden Saiten. Reizend ist auch das Trio, H-dur, auf ein einziges kurzes Motiv gebaut, das theils in Gruppen zu zweien, auf- und absteigend, theils imitirend auftritt. Als Ganzes sei hier Nr. 41 hervorgehoben, das zu öffentlichen Aufführungen häufig benutzte sogenannte „Vogelquartett“, aus dessen erstem Satze man ganz wohl die sehnsuchtsvollen Laute der Nachtigall und das muntere Gezwitscher sonstiger Vögel herausdeuten mag. Haydn selbst vermag sich von diesem harmlosen Spiel nur schwer zu trennen, indem er sogar eine kurze Coda anhängt. Ein wundersamer zweiter Satz folgt, der aber als Scherzo kaum gelten kann. Will man aber das erste Bild hier übertragen, so paßt dies weit eher auf das sehr knappe Trio, das nur von den zwei Violinen als eine Art Zwiegespräch ausgeführt wird. Der Hauptsatz aber hat einen durchweg noblen Zug, noch gehoben durch die eigenthümliche Führung des Basses. Der dritte Satz, Adagio 3/4, dürfte als Hymne zur Verherrlichung der Waldruhe gelten, der feierliche Gesang bei der Wiederholung nur mäßig verziert, dem leichten Windeshauch vergleichbar, der in der Mittagshitze den Blättern Kühlung zufächelt. Im Schlußsatz bringt der Kukuk neues Leben und alle Waldgenossen antworten. Munter fliegen die einzelnen Motive von Stimme zu Stimme, nach einander, gegen einander, zu zweien, zu dreien (alles mit gesprungenem Bogen). Ein zweites Thema stellt sich ein, dieses mal in gebundener Melodie und nach Ungarn hinweisend. Und wieder beginnt der Bogen zu springen, die Motive zu flattern; noch eine Haltpause, ein Forte-Ansatz, dann verliert sich der ganze Waldesspuk leise verhallend — ein Glanzstück für tüchtige Geiger.

Von den noch übrigen ersten Sätzen ist Nr. 42 mehr ruhig gehalten, 43 und 44 dem Charakter eines lebhaften Finale entsprechend. Der dritte Satz in 42, Largo Es-dur, athmet Ruhe, der melodische Theil ist leicht verziert, wobei die erste Violine wieder ihr hohes *c* aufsucht. Der zweite Satz in 44, Andante D-moll, hat breiten Gesang. Die letzten Sätze von 40, 42 und

44 zeigen den ganzen Haydn in seiner hellen fröhlichen Weise; Nr. 44 scheint, wie das ganze Quartett, älteren Ursprungs. Der letzte Satz in Nr. 40, Presto 6/8, hat noch etwas apartes: gegen Schluß treten unerwartet vier Takte Adagio auf und folgt dann wieder ein humorvolles Spiel mit dem Thema, von Generalpausen unterbrochen. Eine Abweichung von den heiteren Finales zeigt Nr. 43, ein Allegretto im Styl der Sicilienne, viermal variirt und unterbrochen durch ein Presto. Reichardt[15] sagt von diesen Quartetten und den 6 bei Hummel als op. 18 erschienenen Symphonien:[16]

„Diese beiden Werke sind voll von der originälsten Laune, des lebhaftesten angenehmsten Witzes. Es hat wohl nie ein Komponist so viel Eigenheit und Mannigfaltigkeit mit so viel Annehmlichkeit und Popularität verbunden als Haydn: und wenig angenehme und populäre Komponisten haben auch zugleich einen so guten Satz wie Haydn ihn die meiste Zeit hat. Es ist äußerst interessant Haydens Arbeiten in ihrer Folge mit kritischem Auge zu betrachten. Gleich seine ersten Arbeiten, die vor einigen zwanzig Jahren unter uns bekannt wurden, zeigten von seiner eigenen gutmüthigen Laune: es war da aber meistens mehr jugendlicher Muthwille und oft ausgelassene Lustigkeit, mit oberflächlicher harmonischer Bearbeitung; nach und nach wurde die Laune männlicher, und die Arbeit gedachter, bis durch erhöhte und gefestete Gefühle auch reiferes Studium der Kunst, und vor allem des Effektthuenden, der reife originälle Mann und bestimmte Künstler sich nun in allen seinen Werken darstellt. Wenn wir auch nur einen Haydn und einen C. Ph. E. Bach hätten, so könnten wir Deutsche schon kühn behaupten, daß wir eine eigene Manier haben und unsere Instrumentalmusik die interessanteste von allen ist".

Karl Friedrich Cramer[17] sagt von derselben Sammlung:

„Diese Werke werden gepriesen, und könnens auch nicht genug, in Absicht der alleroriginellsten Laune, und des lebhaftesten angenehmsten Witzes, der darinnen herrscht. Ich weiß, daß Bach in Hamburg, der, so weit er auch im gemeinen Leben von lieblosem, strengen, verwerfenden Richten geringerer Talente als der seinigen sich entfernt, natürlicher Weise doch sehr ecklen Gaumens ist, über diese Werke von Haydn, besonders da Schick und Triklir sie so vortrefflich vortrugen, seine äußerste Zufriedenheit bezeugt hat."

In der dem König von Preußen gewidmeten Serie (45 bis 50)[18] finden sich alle bisher errungenen Vorzüge, die wir in Haydn's Quartetten bewundern, vollkommen ausgeprägt vereinigt:

---

15 Musikalisches Kunstmagazin 1782. S. 205.

16 Siehe themat. Verzeichniß Nr. 43. 31. 36. 41. 42. 45.

17 Magazin der Musik 1783. S. 259.

18 Siehe S. 223. Sie erschienen gleichzeitig mit der Berliner Ausgabe (op. 29) bei Artaria. (Verlagsnummer 109.)

vollendete, für die ganze Kunstgattung mustergültige Form; Unmittelbarkeit und Vielseitigkeit, prägnanter klarer Periodenbau, Gleichberechtigung aller Stimmen, kunstvolle thematische Arbeit, unerschöpfliche melodische Erfindung, vertiefter Ausdruck, Witz, originelle geistreiche Laune, gepaart mit männlichem Ernst. Es ist wohl zu beachten, daß Haydn, wie wir sahen, kurz zuvor Mozart's Quartette, die dieser ihm dann dedicirte, kennen gelernt hatte. Hätte es bei Haydn überhaupt einer Anspornung bedurft, so hätte deren Vortrefflichkeit genügt, ihn aufzumuntern, so unmittelbar nach diesen auch seinerseits sein bestes Wissen und Können einzusetzen. Die ersten Sätze schon lassen alle oben genannten Vorzüge erkennen; besonders gilt dies von Nr. 46, dem längsten Satz dieser Serie, mit seinem straff gehaltenen, im Durchführungssatz contrapunktisch vortrefflich verwertheten ersten Thema, seinem gesangvollen zweiten Thema und der klaren, jede Stimme berücksichtigenden Führung. Würdevoll, mehr ernst in der Stimmung sind die ersten Sätze von Nr. 47 und 48 (die erste Violine steigt nun schon bis ins d) und Nr. 50, mitunter an Mozart mahnend, während 49 mehr humoristisch gehalten ist. Die zweiten Sätze haben durchaus gesangvolle, zarte Melodie, ruhigen und sinnigen Charakter, mitunter von sanfter Melancholie angehaucht. Es sei wenigstens das Andante, A-dur $^{2}/_{4}$, von Nr. 48 hervorgehoben, das in seinem Dur- und Moll-Wechsel ein Bild wechselnder Stimmung, von Klage und frommer Ergebung widerspiegelt, von denen eine die andere zu bekämpfen sucht. Auch dem Menuett und Trio ist der heitere Himmel abhanden gekommen; der Ausdruck ist unerbittlich streng. Dies gilt noch mehr vom letzten Satz, der sich zur ernsten Fuge flüchtet, dessen Thema in wenigen Noten unsagbare Klage ausspricht und von dem die Anfangsnoten bei jedem neuen Eintritt wahrhaft einschneidend eingreifen. Kurz vor dem Schlusse wiederholen je zwei Stimmen noch ergreifender die wehmuthsvolle Klage, steigert sich der Schmerz, bis endlich Stimme um Stimme zum letztenmale ermattet ihr Leid austönt. Wo bist du hingerathen, guter, kinderseliger Haydn!

In dieser Serie kommt der Menuett wieder zu seinem Recht als dritter Satz und behauptet diesen Platz auch in der nächsten Serie. Die Menuetts in 46 und 47 haben mehr scherzoartigen Charakter und ist der zweite Theil ungewöhnlich erweitert (8 zu

42, 12 zu 45 Takten). Letzterer hat interessante Ausweichungen und spannt noch vor dem Schlusse die Erwartung durch zwei Haltpunkte. In 50 wird das Interesse durch erfinderische Wendungen gesteigert; wie Vogelflug giebt sich das zu Grunde liegende Motiv, während ein zweites an den Wachtelschlag mahnt. Hier ist einmal auch der zweite Theil des Trio, mit interessantem Orgelpunkt, bedeutend verlängert (12 zu 42 Takten). In den letzten Sätzen der Nummern 45—47 und 49 zeigt sich Haydn so recht im heiteren, frischen Lebenselement; in unerschöpflichen Wendungen weiß er hier ein Thema in Rondoform wiederzubringen. In Nr. 46 überrascht uns ein an die „Zauberflöte“ erinnerndes Motiv der drei Damen („auf Wiedersehn“). Das Finale von Nr. 50 ist auf den oben schon erwähnten Effekt gleichklingender Töne auf wechselnden Saiten berechnet, ein Scherz, den zum Schlusse sogar drei Instrumente gleichzeitig ausführen, während nur der Baß sich eigensinnig in die Tiefe verliert. Man hat diesem Quartett wegen dieser harmonisch quakenden Absonderlichkeit den Beinamen „Froschquartett“ beigelegt.

Die zwei letzten Serien aus dieser Zeit (51—56, 57—62) sind dem uns schon bekannten Großhändler und Kunstfreunde Tost gewidmet.[19] Es läßt sich aus ihnen beiläufig dessen Spielweise und Geschmack errathen. Jedenfalls war er ein tüchtiger Violinspieler, der sich gerne als Solist hervorthat und sich auf seine Fertigkeit in der höchsten Lage etwas zugute hielt. In ersterem Falle hielt sich Haydn an jene früheren Quartette (21 bis 32), in denen die Primgeige mehr concertirend auftritt, verband aber damit die seitdem erreichte Selbstständigkeit des Quartettsatzes, so daß auch die übrigen Stimmen entsprechend berücksichtigt sind, obwohl man ihm auch da noch vorhielt, daß er „fast alle Hauptgedanken oder concertirende Stellen der ersten Violine gegeben und die übrigen Instrumente größtentheils nur zur Begleitung benutzt habe. Einem Haydn müßte es doch wohl wenig Mühe verursachen, w i r k l i c h e Quartette zu schreiben“. Auch warf man ihm gleichzeitig vor, „daß seine Ausweichungen vielleicht hin und wieder zu frappant seien“ (folgt als Beispiel eine solche von C nach As-dur, in Nr. 52) und würden dadurch

---

19 Siehe S. 229. Beide Serien erschienen zuerst in Wien *Au Magasin de Musique* auf Pränumeration als op. 59 u. 60 und 64 u. 65.

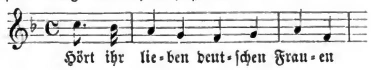
„auch angehende Tonsetzer — um ihren Arbeiten eine gewisse Neuheit und Originalität zu geben — zu ähnlichen ästhetischen Fehlern verleitet".[20] Für hohe Lagen hatte Haydn fleißig Sorge getragen, denn er geht noch über die schon früher erwähnten Töne hinaus bis zum viergestrichenen *es*.

Gehen wir zunächst auf die Serie Nr. 51—56 und auf deren erste Sätze über, so finden wir hier die Oberstimme allerdings häufig dominirend; hoch interessant durch Schwung, feine Züge und kunstvolle thematische Arbeit sind 52—54; Nr. 55 hat ausnahmsweise ruhige und gemessene Bewegung, das Thema in Dur und Moll variirend. Um so lebhafter tritt Nr. 56 auf, dessen Hauptthema alle Stimmen gleichzeitig angeben; ein zweites Thema tritt dann im Baß in schneidiger Kraft wirksam entgegen, das ebenfalls alle Stimmen aufnehmen. In den zweiten Sätzen von 52 und 53 hält sich die Primgeige gleichsam improvisirend auf gleicher Höhe; in 52, Adagio C-moll, nimmt die zweite Violine das sehr ernste Thema des ersten ab, während diese in reicher Ausschmückung ihren Weg fortsetzt; der an sich kurze elegische Satz endigt mit Halbschluß auf der Dominant. Noch elegischer, romantischer tritt das Largo, A-dur 3/4, in 53 auf,[21] dessen ergreifender Ausdruck sich im Mittelsatz, A-moll, noch steigert. Der ganze Satz mit seinem tiefen Gefühlsleben bietet namentlich der ersten Violine reiche Gelegenheit zu künstlerischem Vortrag. Nahezu hundert Jahre sind verflossen, seit diese beiden Sätze entstanden sind, aber die Zeit ist machtlos an ihnen vorübergeeilt. Dem trefflich gearbeiteten Satz von 54 folgt ein nicht minder werthvolles Adagio, D-dur 2/4, in dem sich alle Stimmen in mannigfacher Verwendung zu einem kunstvollen Ganzen vereinigen. Als Gegensatz zu dem langsamen Satz von Nr. 55 hat dieses einzige Mal in der Serie der zweite Satz ein Allegro, ebenfalls in F-moll und mit leidenschaftlich erregtem Charakter.

---

20 Allgemeine deutsche Bibliothek, Bd. CXI., Stück I. 1792. S. 121.

21 Von befreundeter Seite wurde ich darauf aufmerksam gemacht, daß der Anfang an Zumsteeg's Ballade „Die Büßende" erinnert. Die rhythmische Gliederung ist allerdings anders; es heißt dort:



Gleich zu Beginn tritt der Satz kräftig, energisch auf; nach den ersten 16 Takten mit F-moll-Schluß folgen zwei Takte Generalpausen, um auf einen gewaltsamen Ruck vorzubereiten, denn das Thema tritt nun unmittelbar in Ges-dur auf und wendet sich dann nach As-dur (der Parallel-Tonart von F-moll), welcher Gang sich im zweiten Theil im entsprechenden Wechsel der Tonart wiederholt. Der Satz geht dann zur Fuge über, das Grund-Motiv als Subject aufnehmend, bis der Baß auf C, der Dominant, als Orgelpunkt Posto faßt, über dem sich die erste Violine in weitem Bogen ausbreitet; der Ausgang folgt dann in F-dur. Der zweite Satz von 56 bringt ein ruhig ernstes Thema, zweimal variirt und melodisch sanft abschließend.

In den Menuetts ist meistens die erste Violine stimmführend; im Trio von 51 hat das Violoncell ein Solo in Achtelbewegung. Im Trio von 52, C-moll, erscheint eine merkwürdige Stelle (Takt 4—8), die sich wohl nur dahin erklären läßt, daß man das als Dissonanz erscheinende *es* als orgelpunkthaltende Mediant gelten läßt. Der graziöse Menuett in 53 bildet einen merklichen Contrast zu dem vorhergehenden Largo. Im Trio von 54 mag Haydn die Absicht gehabt haben, seinen offenbar für die oberen Regionen der E-Saite schwärmenden Primgeiger endlich einmal ergiebig zu befriedigen; wenn er ihn dagegen am Schlusse gleichsam als Strafe auf die schwindelnde Höhe der G-Saite verbannt, so ist dies ein drastischer Zug von Humor, der Haydn ja stets so eigen war.

In den letzten Sätzen herrscht wieder ungetrübter Frohsinn, namentlich in Nr. 56 lebt und webt es in allen Stimmen. Der rollenden Sechszehntel-Figur stellt sich noch ein heiterer, alle Sorgen verscheuchender Gesang entgegen, wie solcher auch in den frühesten Quartetten und Symphonien erscheint. Eigenthümlich ist Nr. 52 aufgebaut: wir haben zuerst einen breiten Gesang der ersten Violine; der Satz erscheint dann auch in Moll, schließt auf der Dominant ab und nun folgt ein Presto, C-dur $^{2}/_{4}$, das so unvermittelt gleich einer Vision auftritt. Wie Elfenreigen tobt es in wilder Hast ohne einen Moment der Ruhe in fortlaufender Bewegung an uns vorüber, wobei sich namentlich ein wie vorwärts drängendes kurzes Motiv mit der einschneidenden Viertelnote bemerkbar macht. Und wiederum tritt es auf, da plötzlich mit einer charakteristischen Wendung vom Sextaccord der ersten

Stufe auf den Quintsextaccord der Dominant erstarrt das Bild wie durch Zauberschlag gebannt. Der feierliche Gesang erklingt wieder, verhallt leise und wie im Nebel erlischt das Traumbild.

Die Serie Nr. 57—62 steht in ihrem Gesammtwerthe, besonders in Erfindung und interessanter thematischer Arbeit auf gleicher Höhe mit der vorhergehenden. Von den ersten Sätzen hat Nr. 57 einen vorzugsweise mehr kräftigen, 62 einen weichen Charakter; 58 ist reich an Motiven; 60 hat einen frischen, blühenden Zug wie das ganze sehr beliebte Quartett überhaupt; 61 ist voll Wärme und flüssiger Gesangsführung. Bei den zweiten Sätzen finden wir wieder den Menuett zweimal vertreten; in 57 mit kräftigem, in 60 mit allerliebst neckischem Zug. Nr. 58 und 59, zwei langsame Sätze, bestehen jeder aus einem einzigen, mit Melismen reich versehenen Gesangsthema für die erste Violine, wobei wohl die vielen Halb- und Ganzschlüsse etwas ermüden. Eines der schönsten Adagios hat Nr. 61, A-dur 3/4, Innigkeit und seligen Frieden ausströmend; der Vortrag verlangt hier besondere Zartheit. Das Andante in 62, B-dur 3/4, ist für alle Instrumente lohnend durch gebundene Schreibweise und wird gehoben durch einen kräftigen Mittelsatz in Moll mit stimmführender erster Violine. Als dritten Satz hat Nr. 57 ein behaglich sich wiegendes Allegretto scherzando, dessen Thema in den Variationen abwechselnd auf alle Instrumente übergeht. Der Menuett in Nr. 58 hält eigensinnig das kleine Motiv des zweiten Taktes fest; im Trio ist die stimmführende Violine durchaus in hoher Lage und geht in 62 sogar bis *es*. In dem als dritter Satz dieser Serie einzigen Adagio in 60 hat die erste Violine einen volksthümlichen Gesang, abwechselnd variirt und im Accompagnement von den anderen Instrumenten in voller Thätigkeit unterstützt. Von den Schlußsätzen, sämmtlich Presto, zeichnen sich 57 und 60 namentlich durch äußerst munteres und frisches Leben aus. Ein Glanzstück für virtuosen Vortrag ist das fast ohne Unterbrechung in Sechszehntel-Bewegung staccato dahinstürmende Presto in Nr. 61; es schließt in seiner Mitte einen Fugensatz in der gleichen Bewegung ein. Paganini soll durch diesen Satz zu seinem *Moto perpetuo* angeregt worden sein. Das elfte der ersten 18 Quartette[22] bringt als letzten Satz einen Vor-

---

22 Band I. S. 340.

läufer dieser allbeliebten Nummer. Das letzte Presto, Nr. 62, ist voll Witz und Laune und kerngesundem Frohsinn; kurz vor dem Schlusse überrascht uns Haydn auch noch durch einen seiner liebenswürdigen Scherze und nimmt dann rasch Abschied.[23]

Von Haydn's Concerten für Streich- oder Blasinstrumente seien zunächst seine Violin-Concerte erwähnt, von denen zwei eigens für seinen Primgeiger, Luigi Tomasini, geschrieben sind; Haydn's Katalog giebt 3 Concerte an, die aber alle verschollen sind. Außer diesen giebt es 6, von denen 4 nach geschriebenen Stimmen in Partitur vorhanden sind. Sie bestehen aus den üblichen Sätzen, Allegro, Adagio und Finale (eines mit Tempo di Menuetto). Der erste Satz zerfällt in die herkömmlichen 3 Hauptabschnitte; zur Begleitung dient das Streichquartett (einmal mit 2 Hörnern). Das Soloinstrument ist bei einigen besonders reich ausgeschmückt mit Doppelgriffen, Trillern, aber mit mehr Lauf- als Passagenwerk; Tutti und Solo wechseln in der gewöhnlichen Weise. Obwohl noch Traeg's Katalog (1799) 3 Concerte in geschriebenen Auflagstimmen ankündigt,[1] scheinen sie doch schon früher als veraltet außer Gebrauch gewesen zu sein.

Wurde Haydn wohl zumeist durch seinen Liebling Tomasini zu Violinconcerten angeregt, so fand dies noch weit mehr bei dem in Esterház vorzüglich vertretenen Violoncell statt. Hatte er doch in Weigl, Küffel, Marteau und später in Kraft ausgezeichnete Solospieler. Es sind zwar in Haydn's Katalog nur 3 Celloconcerte verzeichnet, doch kündigt Breitkopf noch 3 weitere an, von denen sich wenigstens eines (Nr. 5) erhalten hat.

---

23 Es sei schon hier bemerkt, daß als Curiositäten zwei angeblich von Haydn componirte Quartette existiren. Eines, nur auf losen Saiten zu spielen (*Non tangendo digitis cordas*) ist für 3 Violinen und Vcll. geschrieben und besteht aus 7 Nummern. Das andere, als „Kunstquartett" betitelt, ist in der gewöhnlichen Besetzung, besteht aus Adagio und Fuge-Allegro und hat jedes Instrument auch andere Takt- und Tonart. So bestimmt auch die Tradition dieses Quartett Haydn zuschreibt, so ist es doch thatsächlich von A. André componirt und erschien bei André in Offenbach unter dem Titel »*Poisson d'Avril*« als op. 22 in Partitur und Stimmen in 2. Auflage.

1 Der Auctions-Katalog von Breitkopf & Härtel (1836) enthält sogar 12 Concerte.

Zur Begleitung dient das Streichquartett (einmal auch mit 2 Hörnern). Der erste Satz ist ziemlich lang, nicht uninteressant und von fast energischem Ausdruck; das Violoncell ist reichlich bedacht und über demselben ist theilweise auch die Violine selbstständig geführt. Der 2. Satz, Adagio, H-moll, drückt ebenfalls Energie aus, dagegen ist das Finale matt; es verläuft zu gleichförmig und bietet dem Soloinstrument zu wenig. Diese Concerte scheinen sich noch weniger als die obigen verbreitet zu haben; Traeg's Katalog nennt kein einziges. Das größte Concert (Nr. 9) ist auch das einzige, das sich bis auf unsere Tage erhalten hat.[2] Der Unterschied gegen die früheren Concerte ist ein bedeutender. Das Soloinstrument hat mehr Schwung, Eleganz, ist reicher ausgestattet und auch mit dankbarer Cantilene bedacht, die Instrumentirung ist gewählter und wirksamer. Das Adagio, A-dur $^2/_4$ (wohl mehr Andante), ist von hübscher Haltung, nicht tief aber voll Adel. Der letzte Satz, Allegro $^6/_8$, hat die gewöhnliche Rondoform, die Stimmung ist leicht und heiter, etwa wie bei der Mehrzahl der Mozart'schen Schlußsätze seiner Clavierconcerte.

Haydn's Katalog führt auch ein Concert für den Contrabaß an, das aber spurlos verschwunden ist.

Unter den Concerten für Blasinstrumente ist Flöte und Waldhorn vertreten. Haydn's Katalog hat nur ein einziges Flötenconcert, das aber verloren ging; ein zweites aus den 70er Jahren bietet keinen Anlaß zur Besprechung. Waldhornconcerte führt Haydn in D und Es (für 2 Hörner) auf. Beide gingen verloren; letzteres ist noch von Traeg angezeigt. Ein drittes von Haydn unerwähntes wurde schon besprochen (I. S. 230). Ein viertes Concert (Nr. 11) für das 2. Waldhorn ist bei Breitkopf (1781) und Westphal (1783) angezeigt und existirt in Partitur nach den vorhandenen Stimmen. Die 3 Sätze sind von mäßigem Umfang; das Adagio zählt zu den besseren. Ein größeres Concert für die Trompete, das letzte Concert überhaupt, das Haydn geschrieben, wird uns erst in den 90er Jahren beschäftigen.

Diese Rubrik beschließen jene 5 Leier-Concerte, die Haydn für den König von Neapel schrieb (siehe S. 222). Auch

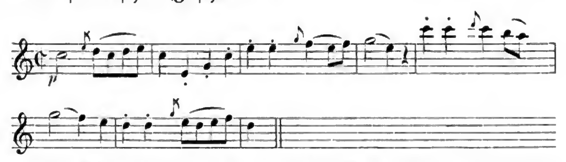
2 *André, nouvelle édition.* Op. 101. *La Partie de Piano arr. par G. Goltermann; la Partie de Violoncelle revue et doigtée par R. E. Bockmühl* (mit 2 Cadenzen von C. R.)

hier mögen ihm, wie bei den Notturni, Vorlagen zur Orientirung gedient haben. *Concerto per la Lira organizzata* ist jedes einzelne von Haydn betitelt; in seinem Katalog aber sind sie ebenso wie die Notturni vergessen. Was Fertigkeit und Geschmack betrifft, scheint sich Haydn den Besteller als einen „für einen König“ ganz annehmbaren Liebhaber vorgestellt zu haben. Die Concerte halten im Durchschnitt die mittlere Stimmung fest; sie sind eher heiter als ernst, die Auffassung leicht, die Ausführung ebenso. Einige Sätze stehen, gleichsam als ein Fühler, an Gehalt höher. Die an sich gewiß glückliche Zusammenstellung der Instrumente ist immer dieselbe. Eigentlich concertirendes wird man wenig finden, am wenigstens bei den Hauptstimmen (den beiden Lyren); hauptsächlich werden ihnen die Gesangstellen zugetheilt, häufig begleitet von den Violinen; doch kommen auch Terzen und Sextgänge und leichte Imitationen vor. Nur selten wagen sie sich der Begleitung ganz zu entschlagen und wenn sie als Cadenz auf der Dominant einen Doppeltriller riskiren, scheint ihr Ehrgeiz vollauf befriedigt zu sein. Offenbar war es dem König mehr darum zu thun, sich als Mitspieler an dem Treiben um sich herum zu unterhalten als selber glänzen zu wollen.

Jedes Concert hat ordnungsmäßig seine 3 Sätze. Der erste (nicht zweitheilige) Satz ist frisch und stramm gehalten, häufig mit Mozart'schen Wendungen. Am bedeutendsten ist Nr. 2, ein an Motiven reicher, wie aus einem Guß geschriebener Satz, der selbst symphonischen Charakter hat. Das wohlbekannte Motiv von Nr. 1 spannt wohl unsere Erwartung, aber statt der gehofften Durchführung, wie wir dies in einer früheren Symphonie gesehen (I. S. 302), erscheint es, gleichsam um uns nur zu foppen, nur noch einmal knapp vor dem Schlusse. Auch hier begegnet man wieder Mozart, diesmal mit einem Motiv aus der Ouverture zu »*Così fan tutte*«, ein Motiv das bei Haydn auch in der Symphonie Nr. 50 vorkommt.

Die Mittelsätze sind die schönsten; hier hat sich Haydn offenbar selbst genügen wollen. Nr. 1, Andante $^6/_8$, hat den Charakter der Sicilienne; wir haben den Satz schon in der Symphonie Nr. 59 kennen gelernt. Interessant ist es zu sehen, wie Haydn den Satz für den reicheren Rahmen einrichtete: die beiden Lyren sind auf Violine und Oboe vertheilt, die Hörner sind mehr beschäftigt, die beiden Violen sind auf eine reducirt, der Fagott

ist neu hinzugesetzt. Nr. 2, Allegretto, ist eine Romanze von etwas soldatischem Zuschnitt:



wie S. 275 erwähnt hat Haydn diesen Satz später in seine Londoner sogenannte „Militär-Symphonie“ aufgenommen und nur einen entsprechend kräftigen Schluß hinzugefügt. Nr. 3, Andante $^6/_8$, ist äußerst zart und anmuthig; ebenso Nr. 4 und 5, die beide sehr sauber gearbeitet sind; aus Nr. 5, Andante, spricht besonders eine weiche, fast melancholische Stimmung.
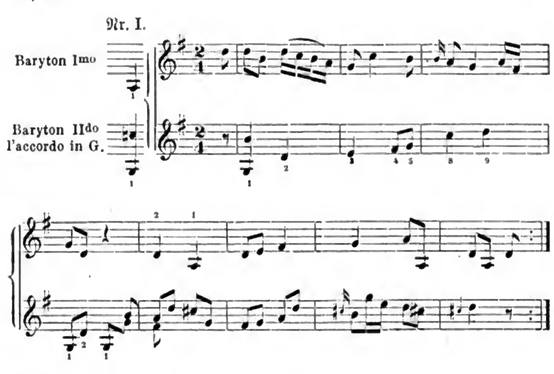


In den letzten Sätzen fliegen die heiteren Hauptmotive wie im Ringeltanz dahin, in 2 Nummern (3. und 5.) plötzlich von Adagio unterbrochen, in Nr. 4 in lustigen Jagdrythmen sich tummelnd (wohl eine Aufmerksamkeit für den König, den gewaltigen Nimrod). Im Ganzen genommen bewegen sich diese Schlußsätze stark auf der Oberfläche und wirken ermüdend und einförmig. Nr. 1 hat Haydn, wie wir gesehen haben, zur Symphonie Nr. 59 benutzt.
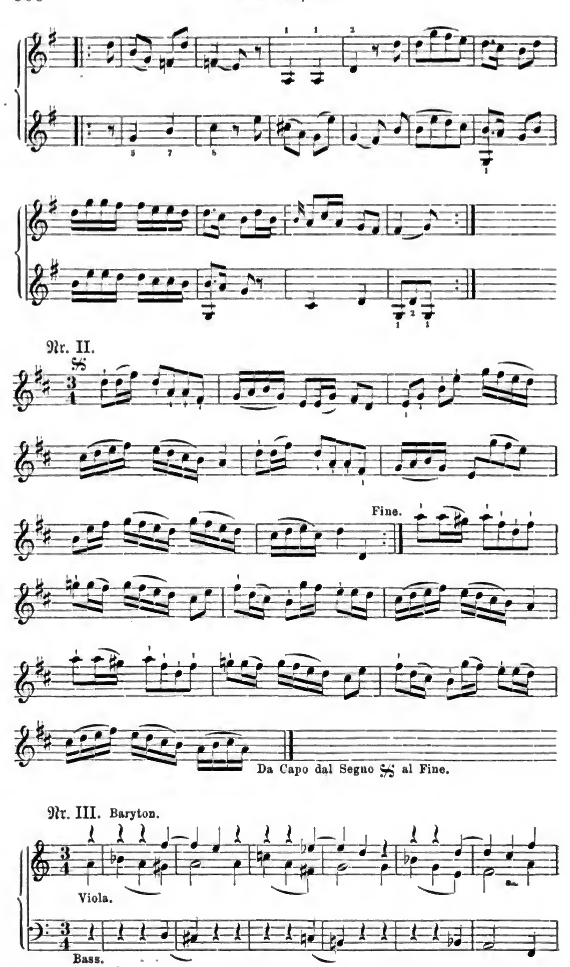
Über das Baryton, das Lieblingsinstrument des Fürsten Nicolaus Esterházy, wurde bereits ausführlich gesprochen; ebenso über Haydn's Compositionen für dieses Instrument, und sei hier auf jene Abschnitte verwiesen.[1] Die weitaus größere Anzahl dieser Compositionen fällt in die Zeit nach 1766 und liegen noch Autographe bis 1775 vor, wahrscheinlich auch die letzten derartigen Werke von Haydn. Wenn man nur allein die große Anzahl meistens dreisätziger Divertimenti für Baryton, Viola und Baß betrachtet, die stete Abwechselung der einzelnen Nummern und Sätze, die auch hier erstaunliche Erfindungsgabe, die sehr
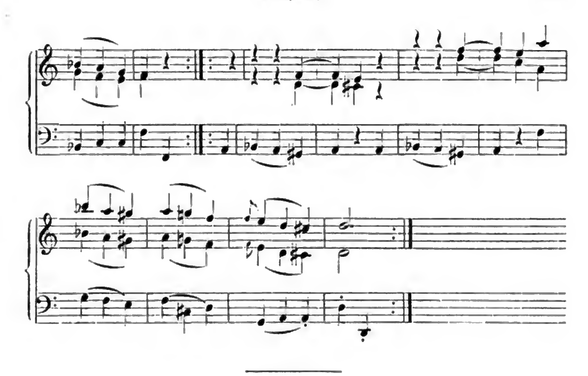
1 Band I. S. 249 ff. und 254 ff.

sorgfältige thematische Verarbeitung wird man, es sei dies hier wiederholt betont, staunen müssen, daß Haydn's Genius solcher Aufgabe nicht endlich erlag, daß er im Gegentheil im Stande war, sich nur um so frischer den größeren Arbeiten hinzugeben. Aber gerade an diesen Arbeiten in kleinerem Rahmen, deren Masse jeden minder Begnadeten für höhere Zwecke lahm gelegt hätte, scheint er jene Sicherheit, jenen Vorausblick und jenes nicht genug zu schätzende Maßhalten, welche Eigenschaft insbesondere wir an allen seinen Werken schätzen, sich errungen zu haben. Wie Haydn wenigstens einen kleinen Theil dieser Stücke verwerthete, wurde schon nachgewiesen[2]; weiteres wird in dem vorbereiteten thematischen Verzeichniß der Werke Haydn's seinen richtigeren Platz finden. Hier seien noch wenigstens einige Bruchstücke thematisch angegeben, auf die früher (I. 254) hingewiesen wurde. Nr. 1 ein Duett, Moderato, für zwei Baryton (*Duetto 2do in G. per il Pariton primo e Pariton secondo*, das einzige erhaltene dieser Stücke) als Beispiel der Compositionsart für dieses Instrument. 2. Polonaise aus einem größeren, aus 7 Sätzen bestehenden Divertimento für Baryton, Viola und Baß (eins der wenigen Beispiele dieser Art bei Haydn). 3. Menuett-Trio, als Beispiel, welch' hübsche Sätze diese anspruchslosen Divertimenti enthalten.
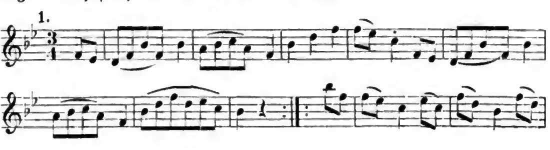


2 Siehe Band I. S. 256, Anm. 47.
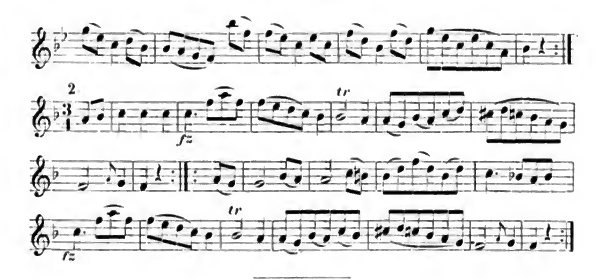

Nr. II.
Fine.
Da Capo dal Segno al Fine.
Nr. III. Baryton.
Viola.
Bass.



Über die Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und Haydn's Betheiligung an derselben wurde wiederholt gesprochen.[1] Die Menuette Haydn's, die wirklich für den Tanz geschrieben waren, unterscheiden sich wesentlich von jenen in seinen Symphonien, Quartetten und sonstigen Werken; sie sind leichtbewegter und munterer, während jene mehr kräftig und in den Trios feiner gehalten sind. Sie sind theils für ganzes Orchester, theils für 2 Violinen und Baß geschrieben und meistens auch für Clavier arrangirt. Menuetts und Trios sind in der Regel zweitheilig zu je 8 Takten. Dasselbe gilt auch von den Allemanden, doch wechselt hier mit jeder Nummer auch die Tonart. Das beste in dieser Musikgattung hat Haydn erst in den 90er Jahren geschrieben. Aus jenen Tanzheften, die bis jetzt hier erwähnt wurden, seien wenigstens 2 Nummern als Beispiel angegeben. Nr. 1 ist aus Six Allemandes für vollständiges Orchester; Nr. 2 aus XII Menuets.



1 Bd. I. S. 102, 327; II. S. 152, 205, 220, 249.



Während sich Haydn im Symphonie- und Quartettfach zu so ungeahnter Höhe erhob, blieb er auch in der Claviercomposition nicht unthätig, obwohl er hier gegen Mozart, in dem Virtuose und Componist vereinigt war, zurückstand. Die Entwickelung der Claviertechnik war durch Ph. Emanuel Bach nach den Grundsätzen der von seinem Vater ausgebildeten Applicatur begründet und zunächst von Mozart und Clementi weitergeführt worden. Ihre eigene Virtuosität hatte auch wesentlichen Einfluß auf ihre Compositionen, indem sie die Erweiterung aller Mittel der Technik denselben nutzbar zu machen verstanden. Das Augenmerk Haydn's, dessen Individualität, wie schon erwähnt (I. 354), diese Richtung nicht zusagte, war dagegen mehr auf die Composition selbst, auf die Abrundung und Gedrungenheit der Form und die Vortheile thematischer Arbeit gerichtet, und daß er, nachdem er die ersten Schwierigkeiten überwunden hatte, auch auf diesem Wege siegreich vordrang, werden wir bald sehen. Die Namen jener Componisten, die früher mit ihm gleichzeitig im Clavierfache thätig waren, haben wir kennen gelernt (I. 348); einige davon, wie Birk, Gruner, reichen noch in unsere mittlere Periode. Unter den besseren, die nun hinzutreten, sind in der Sonate hervorzuheben: Giov. Marco Rutini (Florenz, 1774), Joh. Gottfried Eckard (Riga, 1773), Joh. Christian Bach (London), C. W. Podbielski, Organist in Königsberg (1780 und 83), E. W. Wolf (1779—84), Eckhardt (Paris), Joh. Gottfr. Vierling, Organist in Schmalkalden (1781), Franz Xav. Rigler, Professor der Musik in Preßburg (1781), Benedict Friedr. Zink, herzogl. Hofmusikus in Schwerin (1783) sowie die Wiener Com-

ponisten: Mozart, die beiden Hofclaviermeister Jos. Steffan und Kozeluch, Wagenseil und Vanhal.

Wir wissen wohl, daß Haydn sich die Anschaffung auch der späteren Werke Ph. Emanuel Bach's, den er stets dankbar als sein Vorbild anerkannte, angelegen sein ließ[1] und daß er dann auch mit jenen von Clementi bekannt wurde.[2] Ob er jedoch auch nur den kleinsten Theil der oben genannten, für ihre Zeit nicht unbedeutenden Componisten in ihren Werken kennen lernte, ist sehr fraglich. Er hätte dazu wohl kaum die Zeit gehabt, denn außer Erfüllung seiner Amtspflicht hatte er auch im Clavierfach genug zu thun, Schüler, Dilettanten und speculative Verleger zu befriedigen. Ein Einfluß der genannten Componisten ist auch nicht wahrzunehmen und selbst Em. Bach gegenüber ging Haydn in der Sonate bald selbstständig vor, erweiterte und vertiefte deren Sätze, ihnen zugleich eine einheitliche Stimmung wahrend, und übertraf ihn durch festgegliederten logisch sich entwickelnden Aufbau derselben, gab ihr die von da an bleibende Form und wußte sie obendrein durch eine glückliche Beimischung von Volksthümlichkeit anziehend und fesselnd zu machen. Obwohl schon seinen früheren Claviercompositionen besonders eine übersichtliche Anlage und Klarheit eigen ist, gewinnen doch auch hier dieselben nun an Bedeutung durch bestimmten Ausdruck, abgerundete Gestalt und inneren musikalischen Gehalt, welch letzterer, wie gesagt, entschädigen muß für den Mangel an fesselnder Spieltechnik. Letzterer Umstand mußte ihm in erhöhtem Grade im Concert fühlbar werden, so daß er hier zu rechter Zeit abbrach und sich mehr dem von ihm lang vernachlässigten Trio zuwendete.

Wenden wir uns zunächst der auf Kuhnau zurückzuführenden, auch der Symphonie und dem Quartett zu Grunde liegenden Sonate zu. Die Anforderungen an den Bau derselben sind bekannt; ihre dreisätzige Form wurde endlich maßgebend, selten noch wurde sie auf zwei beschränkt, später aber auch auf vier ausgedehnt. Dem lebhaften ersten Satz als dem eigentlichen

1 „Nebst dem bitte ich auch mir die letzten 2 Werke für das Clavier von C. P. Emanuel Bach zu übersenden“ (Brief an Artaria, 1788, 16. Febr.).

2 „Für die Claviersonaten von Clementi sage ich verbundensten Dank, sie sind sehr schön. Sollte der Verfasser in Wien seyn, so bitte bey Gelegenheit demselben mein Compliment“ (Brief an Artaria, 1783, 18. Juni).

charakteristischen Theil der Sonate folgt der langsame Mittelsatz von ruhigem, ernstem Ausdruck, öfters mit variirtem Thema und diesem der mehr heitere Schlußsatz, häufig in variirter Rondoform oder im Menuetttempo. Der erste Satz, als die Sonatenform im engeren Sinn bezeichnet, beruht auf der Gliederung der Hauptmotive des ersten Theils und der Durchführung derselben im zweiten Theil. Wir unterscheiden im 1. Theil einen Haupt- Übergangs- und Seitensatz; im 2. Theil einen Durchführungs- Haupt- Seiten- und Schlußsatz und in analoger Weise im 2. und 3. Satz der Sonate dieselben unterscheidenden Abgrenzungen.

Unter den 28 vorliegenden Sonaten finden wir 7 Nummern nur auf 2 Sätze beschränkt und unter diesen nur eine einzige (Nr. 1) aus früher Zeit (1767); erst nach 9 Jahren und später folgen die übrigen. Ausgesprochen langsame erste Sätze haben nur 2 Nummern (13., 23.); von den Mittelsätzen haben nur 2 einen Menuett (8., 12.), ein Scherzando kommt nur einmal vor (17); der Menuett ist in den letzten Sätzen 6mal vertreten und meistens variirt. Die Mittelsätze stehen theils auf gleicher Stufe mit dem Hauptsatz (9mal); theils in der Unter- (7mal), theils in der Oberdominant (2mal) oder in der Paralleltonart (2mal) oder großen Unter-Mediante (2mal). — Vortragszeichen findet man bei Haydn in den Sonaten wie anderwärts nur wenige, höchstens ab und zu ein p., f., fz.; er überließ dergleichen dem Urtheil und Geschmack des Spielers. Als Verzierungszeichen erscheinen ~ (Pralltriller oder Schneller), ~ (halber Mordent), ∾ (Doppelschlag). Nur zweimal äußert sich Haydn in Briefen an Artaria über diesen Punkt und rückt dem Stecher zu Leibe. Bei [Notenbeispiel] bringt Haydn darauf, daß der Stecher den Doppelschlag genau über den Punkt stelle und diesen also nicht allzu nahe an die Note; statt dem *tr*, den der Stecher eigenmächtig mit ~ vertauschte, besteht Haydn darauf, daß dies geändert werde „dan das erste bedeutet einen Triller, meines aber einen halben Mordent“.

Haydn's Sonaten haben sich bis heute in unzähligen neuen Auflagen in Haus und Familie eingebürgert. Tausenden und aber Tausenden wurden sie der Grundstein ihrer Ausbildung, was um so mehr überraschen muß, wenn man dabei in Anschlag bringt, daß durch die immense Vervollkommnung unserer Claviere auch die Spiel- und Compositionsart eine entsprechende Veränderung er-

fahren mußte. Worin liegt nun der Zauber, der dieser Erscheinung inne wohnt? Es ist abermals der hier aufgehäufte Reichthum an Ideen, die gesunde mitunter selbst herbe Kraft, die jeden Satz durchdringt und ihn wie gemeißelt hinstellt, die Sicherheit in der Ausführung, die leicht faßliche kunstvolle Anordnung der Haupt- und Nebensätze und die thematische ungekünstelte Arbeit, die auch den Laien fesselt. Die Freudigkeit des Schaffens, die aus den Werken spricht, trägt sich unwillkürlich auf den Spieler über und willig folgt er hier dem ernsteren dort dem fröhlicheren Zug und der humoristischen Laune. Letzteres gilt besonders von den Schlußsätzen, in denen Mozart nachsteht, der aber dagegen in den Mittelsätzen eine Anmuth und Lieblichkeit entfaltet, die Haydn wohl einigemal durch Ernst und selbst Pathos ersetzt, sich aber gerade hier, vom Clavier beeinflußt, wie beengt fühlt, wo er doch an derselben Stelle in der Symphonie und im Quartett sich unerschöpflich zeigt in reizender Melodie, und eine zauberhafte, gemüthstiefe Grundstimmung zu entfalten weiß.

Wir haben schon gesehen, daß die meisten Sonaten der mittleren Periode in Serien erschienen sind, so die Nummern 4 bis 6[3] (1774, zusammen mit 3 Sonaten mit Violinbegleitung)[4]; 7—12 (1776); 16—20 und 3 (1780 und 1771); 21—23 (1784); 24—26 (1786). Sie alle verfolgen mehr oder minder einen musikalisch-pädagogischen Zweck.[5] Unter die Sonaten mit an Gehalt gleichebenbürtigen Sätzen sind etwa 8 Nummern (3, 14, 15, 19, 21, 24, 25, 28) zu zählen. Von den übrigen ist entweder der erste oder letzte, selten der Mittelsatz hervortretend. Unter den ersten Sätzen seien 11 Nummern (3, 15, 17, 19, 21 bis 25, 27, 28) hervorgehoben. Nr. 3 fällt durch ihren beredten Ernst und die gedrungene Ausarbeitung auf, denen man die frühe Entstehung (1771) kaum zugeben möchte. Nr. 15, wohl eher als Allegro moderato zu nehmen, hat einen kräftigen weit aus-

---

3 Nr. 5 u. 6 sind jene Sonaten, in denen Haydn in der englischen periodischen Schrift *The European Magazin* 1784, Oct. 6 beschuldigt wurde, Ph. Em. Bach's Stil copirt oder vielmehr carikirt zu haben. (Siehe Bd. I. S. 138 f.; C. H. Bitter: C. Ph. Em. und W. Fr. Bach, II. S. 105.)

4 Siehe themat. Verzeichniß Nr. 1—3.

5 Über die 4 früheren siehe Bd. I. S. 351 f. Ausgabe Breitkopf & Härtel Nr. 21. 33. 34. 22.

spannenden Zug; ebenso dessen Schlußsatz, Presto, ein ausgesprochenes Scherzo von gesundem echt Beethoven'schem Humor[6]; Ernst und Würde spricht aus Nr. 17; so feierlich das erste Motiv in Moll auftritt, so sanft wirkt es als Seitensatz in Dur benutzt; doch die Regung ist nur vorübergehend — der Ernst kehrt wieder und gegen Schluß nimmt der Satz fast dramatische Haltung an.[7] Nr. 21 ist eine reizende Idylle, vorübergehend nur leicht getrübt durch den Seitensatz im G-moll; beide Sätze sind ebenso hübsch variirt. Auch das Presto dieser zweisätzigen Sonate harmonirt mit dem lieblichen Bilde; auch hier zeigen sich Wölkchen im Seitensatz E-moll mit seinem intensiven Synkopenbau, fast an die Schäferin mahnend, deren sorgloses Herz plötzlich von Zweifeln beunruhigt wird. In Nr. 22, dessen Hauptthema erst im 8. Takte eintritt, ist ein energischer Ausdruck festgehalten, nur hin und wieder etwas abgedämpft. Auch dem Schlußsatze, an sich ein Kleinod von trefflicher thematischer Durcharbeitung, ist derselbe Charakter, wenn auch in anderer Weise, aufgedrückt. Nr. 24 bringt uns knapp vorm Schlusse beider Theile eines jener volksliedartigen Themas, deren wir in den Symphonien öfters begegnet sind; im 2. Theil löst sich das Thema in der Haupttonart cadenzartig auf; der Schlußsatz schließt sich dem ersten einheitlich an. Nr. 27 ist bemerkenswerth durch die besonders hervortretende instructive Richtung; beide Theile bestehen fast nur aus Läufen, Terzen- und Octavengängen. Mit Nr. 28 sind wir wie mit einem Schlag der Schule entrückt; man fühlt sogleich Haydn's erhöhte Stimmung, da die Sonate „blos auf ewig" für seine Freundin Frau von Genzinger bestimmt war. Energie, Entschlossenheit ist der Grundzug der Sonate, deren thematische Arbeit den vollendeten Meister bekundet. Die Mittelsätze haben entweder einen breit angelegten, getragenen und viel verzierten Gesang, meistens über gebrochenen Accorden (Nr. 6, 9, 16, 20), milden Ernst (5, 13, 14), ruhige Haltung durch gebundene Schreibweise (3, 26), thematische Durchführung (2, 25) oder dienen nur als überleitende zum Theil hochpathetische Inter-

---

6 Diese Sonate erschien erst 1805 bei Breitkopf & Härtel als op. 93.

7 S. Bagge hat auf eine auffallende Stelle aufmerksam gemacht, daß nämlich Takt 10 im 2. Theil des ersten Satzes, wie es die Combination erheischt, die Noten im oberen System eine Terz tiefer (his, dis, gis) zu setzen sind (Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1867. S. 259).

mezzi (10, 14, 18), sind aber auch durch Menuett und Trio vertreten (7, 8, 12). Nr. 17 ist das einzige Scherzando, das ein und dasselbe Motiv mit dem ersten Satze von Nr. 20 gemeinschaftlich hat, was Haydn, wie wir gesehen (S. 173), „mit Vorbedacht“ gethan, um „den Unterschied der Ausführung“ zu zeigen, d. h. wie man mit ein und demselben Gedanken einen verschiedenen Charakter ausprägen könne. Ob ihm dies wirklich gelang? Als Scherzando wird man den Satz kaum hinnehmen; auch gegen die beidemalige Bezeichnung Allegro con brio sträubt sich das harmlose Thema, das viel mehr einem Allegretto entspricht. Das schöne Adagio von Nr. 28 haben wir besonders zu beachten. Es ist weit ausgesponnen; Haupt- und Seitensatz werden variirt; ein kurzer harmonisch interessanter Mittelsatz sorgt für den nöthigen Wechsel der Schattirung, Cadenz und Schlußsatz verleihen weiteren Schmuck. Es ist dasselbe Adagio, das Haydn 1790 für Frau v. Genzinger eigens neu zu der schon fertigen Sonate componirt hatte und derselben aufs allerbeste anempfiehlt „es hat sehr vieles zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bei Gelegenheit zergliedern werde, es ist etwas mühsam, aber viel Empfindung“ (vergl. S. 29). Die Sonate gefiel der Freundin „überaus wohl“, nur wünschte sie, daß Haydn die Stelle mit dem Überschlagen der Hände abändern möchte, „weil ich solches nicht gewöhnt bin, so kömmt es mir schwer an“.

Unter den letzten noch nicht erwähnten Sätzen, in denen meistens die Rondoform vorherrscht, neigen sich mehrere der ernsteren Richtung zu oder zeichnen sich durch flüssige und auch contrapunktische Arbeit aus. Dahin zählen Nr. 3, wo wir bereits die eben erwähnte Anwendung des Überschlagens der Hände antreffen und 19, das sich mit seinen Vordersätzen gut abrundet. So auch Nr. 25 und 26, von denen ersteres ebenfalls dem mehr ruhigen, gelassenen Ton seines Vordersatzes sich anschmiegt, während 26 darin den seinigen noch weit überragt. Durch ungezwungene contrapunktische Arbeit heben sich Nr. 23 und 27 hervor. In Menuettform treten auf Nr. 10 (mit Variationen), Nr. 17 (Men. und Trio), 5, 9, 13, 28 (mit Tempo di Menuetto). Letztere sorgfältig ausgearbeitete Nummer schließt die Sonate für Frau von Genzinger würdig ab. „Wunderbar aber ist es (schreibt ihr Haydn), daß eben das letzte Stück von dieser Sonate den nemlichen Menuett und Trio in sich enthält, was Euer Gnaden in

Ihrem letzten Brief von mir forderten." — Zu den lebhaften, heiteren und frischen Finalsätzen gehören 8 Nummern (2, 4, 6, 7, 11, 14, 16, 18). Nr. 2 schließt eine Sonate ab, die noch in Autograph existirt und in mancher Hinsicht, in Zeichen und Noten, von den gedruckten Ausgaben abweicht, namentlich gilt dies von den langen und kurzen Vorschlägen, vom *tr* und ∾, von gebundenen und abgestoßenen Noten und zahlreichen Abänderungen in Noten und Accorden. Der Mittelsatz ist mit Andante bezeichnet; im 2. Theil des ersten Satzes, dem noch stark der sogenannte Alberti'sche Baß anhaftet, ist Takt 33 ganz zu streichen ꝛc. Die Oberstimme ist noch im Sopranschlüssel und die ganze Sonate, offenbar als Dedication bestimmt, wahrhaft kalligraphisch schön geschrieben mit andauernder Wiederholung aller sonst durch Abkürzungen angegebenen Notengruppen.

Einen grellen Contrast zu dem vorangehenden kurzen, eher zu einem Drama einleitenden Largo in Nr. 18 bildet das lebensfrohe Presto, ein Rondo mit einem jener Hauptthemas, die Haydn so geläufig waren. Humoristische Laune, musikalischer Witz und Humor offenbaren sich besonders in den letzten Sätzen der Nummern 8, 12 und 20: Nr. 8 ein neckisches Presto mit 5mal variirtem Thema; 12 ein scherzoartiges Presto voll drolligen Humors; besonders aber 12 und in noch erhöhtem Grade 20, welches auffallend genug gegen das vorhergehende, mit veralteten Figuren und Verzierungen überladene Adagio absticht. Dieses Prestissimo scheinen sich im Haupt-, Seiten- und Durchführungssatz, kurz überall, die ausgelassensten Kobolde zum Tummelplatz ihrer übermüthigen Spiele ausersehen zu haben. Dasselbe gehört der 5. Sonate jener Serie an, die Haydn für die von ihm hochgeschätzten Schwestern v. Auenbrugger, deren Beifall ihm „der allerwichtigste" war, geschrieben hatte (vergl. S. 173). Bemerkenswerth ist es, daß Haydn, um die Serie zu completiren, bei der 6. Nummer zu einer längst schon componirten Sonate (Nr. 3) zurückgriff und sie also selbst für werth genug hielt, diese ihn so nah berührende Sammlung in befriedigender Weise abzuschließen.

Gleichzeitige Recensionen über Haydn's Sonaten finden sich nur sehr wenige vor. Über die 1774 erschienenen 6 Sonaten (4—6 und 1—3 der Sonaten mit Violine) lesen wir:

„Wir können den Freunden des Klaviers obige Sonaten als sehr angenehme und unterhaltende Stücke empfehlen. Die starke und originelle Laune, die in des Verfassers neuen Quattros und Quintettos herrscht, findet man hier nicht, aber sehr viel angenehme Laune und unterhaltenden Witz.“ 8

Über die Sonate Nr. 15, die erst 1805 erschien:

„Diese Sonate erscheint wirklich zum erstenmal im Publikum, sie ist aber wahrscheinlich aus sehr früher Zeit dieses Meisters, und vielleicht als Gelegenheitsstück für Jemand geschrieben gewesen, der als Klavierspieler noch wenig geübt war und doch etwas von Haydn spielen wollte. Sie besteht nur aus zwey Sätzen: aus einem einfachen, singbaren Andante, wie deren mehrere in Haydns früheren Klaviersonaten stehen, und aus einem Finale, das die schönen Blüthen des heiteren Humors und dabey der tiefen Kunst, wie sie in den besten späteren Stücken dieser Art sich reich und üppig entfaltet haben, wie in kleinen Keimen, aber dem nur einigermaßen geübten Auge unverkennbar, darlegen. Wenn sonach das Werkchen wenig geübten Spielern zunächst zu empfehlen ist, hat es doch auch etwas anziehendes für ernsthaftere Kunstfreunde.“ 9

Reichardt 10, der Sonaten von Ph. Em. Bach, Georg Benda, E. W. Wolff, N. G. Gruner, J. G. Vierling und Haydn als die ihm wichtigsten unter den im vorigen Jahre (1781) erschienenen anführt rühmt an den Haydn'schen 6 Sonaten (16—20, 3) „die originelle männliche Laune“. Gerber sagt später in seinem Lexikon der Tonkünstler höchst genügsam über diese und die 2 vorhergegangenen Serien: „Diese 18 Solos sind das angenehmste, womit sich ein Klavierliebhaber unterhalten kann“.

Ausführlicher spricht sich Cramer 11 über die 3 bei Boßler in Speier als op. 37 erschienenen Sonaten (21—23) aus:

„Diese Sonaten sind in einem andern Geschmack gearbeitet, als die bisherigen dieses berühmten Mannes, sind aber nicht weniger schätzenswerth. Die erste aus G-dur ist eigentlich nur ein kurzer sehr melodischer Satz, wovon jeder Theil 8 Takte hat. Dann folgt das Mineur aus G-moll. Beide werden hierauf auf vortreffliche Art variirt. Das letzte Presto aus G-dur ist eben so bearbeitet. In den Variationen herrscht der feinste Geschmack. Die 2. Sonate aus B-dur ist ein Meisterstück in ihrer Art, so wie das letzte Allegro molto. Die dritte aus D-dur hat auch ihren Mineur, und ist fast noch vortrefflicher als die erste variirt. Der Componist zeigt sich in diesen Variationen, die dem Instrument so gut angemessen sind, wie eine geschickte und geschmackvolle Sängerin, wenn sie ihre Arie wiederholt. Übrigens sind die Sonaten schwerer in der Ausführung als man anfangs glauben sollte. Sie erfordern die höchste Präcision und viel Delicatesse im Vortrag.“

8 Allg. Deutsche Bibl., Bd. XXXIII., S. 458.
9 Allg. Mus. Ztg. 1805, Bd. VII. S. 711.
10 Musik. Kunstmagazin, 1782, II. Stück, S. 87.
11 Magazin der Musik, Bd. II. S. 535.

In einem Hamburger Brief in denselben Blättern (S. 347) nennt sie ein Correspondent „sehr artig, aber nach meinem Bedünken zu schwer im Ausdruck".

Auch die letzte unserer Sonaten, Nr. 28, bei Artaria als op. 66 erschienen, findet ihre Feder[12]:

„So lange Haydn fortfährt, mit dem Feuer der Einbildungskraft und mit dem Genius der Originalität zu arbeiten, der in seinen bisherigen Tonstücken herrscht, so lange wird man auch jedes Produkt seiner Muse mit Beifall im Publikum aufnehmen, und es ist nicht zu zweifeln, daß auch dieser einzelnen Sonate ein gleiches Glück zu theil werde da sie in seiner bekannten Schreibart verfaßt ist. Das Adagio cantabile ist ein Muster eines schönen Gesanges."

Den noch übrigen 3 Sonaten, die zu den schönsten zu zählen sind, werden wir erst in späterer Zeit begegnen. —

Haydn hatte es offenbar an Anregung gefehlt, Sonaten für Clavier mit Violinbegleitung zu schreiben und selbst bei den wenigen, die wir besitzen, kann die untergeordnete, recht eigentlich nur begleitende Violine, wie schon die Bemerkung *ad libitum* besagt, nach Belieben auch wegbleiben, daher diese Sonaten in alten Ausgaben auch einzeln erschienen sind. Von den bekannten 8 Nummern dieser Gattung haben für uns nur die ersten 5 Gültigkeit.[1] Sie dienen sämmtlich dem Lehrzweck oder der leichten Unterhaltung für Dilettanten. Die Nummern 1—3 bilden die Ergänzung der im Jahre 1774 erschienenen Serie (siehe S. 311). In diesen und in Nr. 4 sind die ersten Sätze klar und durchsichtig und für angehende Spieler eine lohnende Vorbereitung zu schwereren Aufgaben. Nr. 1 hat als 2. Satz ein kurzes mit Verzierungen umkräuseltes Larghetto, das zu einem Tempo di Menuetto überleitet. In Nr. 2 (zweisätzig) steht dasselbe im Canon der Octav; in Nr. 3 sind Menuett und Trio *al rovescio* d. h. vor- und rückwärts zu spielen. Das sich anschließende kurze Finale gleicht dem Schnörkel, den der launige Schreiber seiner Schrift anhängt. Nr. 4, das auch nach As transponirt erschien, hat als Mittelsatz zwei Menuette und beide ohne Trio. Ein heiteres, belebtes Rondo, fast durchwegs auf die Zweistimmigkeit ange-

12 Musikal. Corresp. d. teutschen Filarmonischen Gesellschaft. 1792, Nr. 25. S. 195.

1 Nr. 6, C-dur, ist ein in verschiedener Form erschienenes Divertimento (vergl. Bd. I. S. 321). Nr. 7 und 8 sind ursprünglich 2 Streichquartette aus dem J. 1799 (Men. u. Trio sind weggelassen).

wiesen, beschließt die Sonate. Nr. 5, dessen erstes Motiv an das Quartett Nr. 32 erinnert, erschien wohl nach 1790, gehört aber vermuthlich einer früheren Zeit an. Beide Sätze sind frisch und interessant, im 2. Satz ist vor dem Schlusse der Gang zum Haltpunkt zu beachten, ein Zug sehnsüchtigen Verlangens, wie er in ähnlicher Weise öfters in den langsamen Sätzen der Symphonien vorkommt. —

Die Trio's, oder wie Haydn sie nennt Sonaten für Clavier, Violine und Violoncell fallen, einige frühe abgerechnet, erst in die 80er und, fast die Hälfte und zwar die interessantesten, in die 90er Jahre. Haydn löste somit Mozart gleichsam hier ab, dessen letzte Trio's in den Jahren 1783—88 entstanden sind. Offenbar waren es auch hier mehr äußere Gründe, Schüler, Dilettanten, Verleger-Aufträge, die Haydn veranlaßten, diese Musikgattung nach langer Pause wieder zu pflegen. Die Trio's haben die wesentlichen Bestandtheile der Sonate, die Zahl der Sätze variirt zwischen 2 und 3; das Clavier ist reich bedacht, die Violine weniger; das Cello hat im Clavierbaß seinen Wegweiser, und tritt nur selten aus seiner Reserve heraus, ohne sich jedoch in Schwierigkeiten einzulassen, höchstens daß es sich mitunter in die Tenorlage verliert. Wie wenig Gewicht man zu jener Zeit auf die Mitwirkung desselben legte, beweist die häufige Ankündigung der Trio's als Sonaten für Clavier „mit Begleitung einer Violine“. Auch in den Geschäftsbriefen zwischen Haydn und Artaria ist diese leicht irreführende Bezeichnung oft gebraucht. Am auffallendsten ist das Cello in den Variationen zurückgesetzt, die alle nur dem Clavier oder der Violine zufallen. Die Trio's werden in aufsteigender Linie nicht immer auch anziehender; es stehen z. B. die letzten 4 gegen manche der vorhergehenden, wenn auch nicht an technischer Arbeit, so doch an geistigem Inhalt zurück.

Die laufende Reihenfolge der vorliegenden 17 Trio's[1] beginnt mit 4 Nummern, die einer früheren Zeit angehören. Nr. 1 G-moll wurde schon besprochen (siehe I. S. 353). Nr. 2 und 3 hat Haydn im Jahre 1803 selbst als „aus frühester Zeit“ stammend bestätigt. Sie sind beide dreisätzig und stehn an innerem Werth dem ersten Trio bedeutend nach; in Nr. 2 überrascht im 2. Theil des

---

1 Ein Trio in B, dreisätzig, in Breitkopf's Katalog von 1769 angezeigt und von Haydn auch anerkannt, ist in keiner Sammlung erschienen.

ersten Satzes das zum Haltpunkt auf der Dominant hinleitende Recitativ-Solo. Auch in dem lebhaften Rondo, zu dem ein kurzes, im Volkston gehaltenes Andante hinüberleitet, ist ein ähnlicher Gang. In Nr. 3 folgt das Allegro erst als 2. Satz, dem sich ein nicht minder populär gehaltenes kurzes Finale anschließt. Diese beiden und das nächste Trio, C-dur Nr. 4, schickte Haydn im Nov. 1784 an Forster in London auf Bestellung, wo er dann, durch die Zeit gedrängt, nicht nur seine älteren Sachen, sondern auch eine Arbeit seines Bruders Michael, eben dieses Trio Nr. 4, zu Hülfe nahm, das er im Jahre 1803 als von diesem componirt bestätigte. Von den beiden letzten Sätzen mag dies gelten, weniger vom ersten Satz, dem Haydn vielleicht nachgeholfen hat.[2] Mit Nr. 5 (Seitenzahl Nr. 1)[3] hat Haydn ebenfalls seinen Vorrath geplündert, da er mit diesem eine 2. Serie an Forster im Oct. 1785 ergänzte (Nr. 5 und 6 gehören dazu). Ursprünglich ist diese Nummer ein Divertimento für Clavier mit Begleitung von Baryton und 2 Violinen (vergl. S. 43), dann umgearbeitet für 2 Violinen und Baß und endlich in die jetzige Gestalt. Es ist wohl die schwächste dieser Nummern, denen das erste Trio G-moll ein beachtenswerther Vorläufer war. Erst mit Nr 2 stehen wir auf wirklich festem Boden; 2—4 bilden eine Serie, die für die Gräfin Viczay geschrieben war (S. 221). Hier zeigt schon alles reiche Erfindung und die trefflichste thematische Arbeit; auch der Violinpart ist reicher und mag wohl Haydn, seiner hohen Schülerin zu Ehren, bei der Ausführung selbst zugegriffen haben. Nur das mittlere Trio in D, Nr. 3, hat 3 Sätze, der letzte ein breit angelegtes Rondo mit frischem Thema, von einem Mittelsatz in Moll mit Benutzung des Hauptmotivs wirksam unterbrochen; zu beachten ist das sinnige Einleiten vom Mittel- in den Hauptsatz. Von den ersten Sätzen zeichnet sich Nr. 2 durch besonders frischen Zug, knappe Form und geistreiche Benutzung der Motive aus. Nr. 3 ergeht sich in Variationen, bei denen auch die Violine nicht leer ausgeht. Nr. 4 in B ist von wahrhaft kerniger Natur; Nr. 2 und 4 schließen mit Menuett-

2 In gleicher Weise hat er auch ein Streichquartett, C-dur $^{3}/_{8}$ (zuerst bei André als op. 88, in neuester Zeit von Rieter-Biedermann aufgelegt) in London durch öffentliche Aufführung bekannt gemacht.

3 Von hier an ist stets auf die Seitennummer verwiesen, die auch im Haupttext beibehalten ist.

Tempo, beide mit eingeschaltetem Mollsatz, in Nr. 2 mit schönem Gesang für die Violine, Nr. 4 mit Benutzung des Hauptthemas; das mittlere Trio Nr. 3 hat als Mittelsatz ein von Figuren leicht umspieltes Andante, das in den Schlußsatz überleitet. Daß diese 3 Trio's auch für Streichinstrumente gedruckt erschienen, wurde schon bemerkt (S. 221). Die Trio's 5 und 6 erschienen zusammen mit Nr. 1 bei Hummel als op. 27; Nr. 6 auch einzeln bei Hoffmeister in Wien.[4] Beide sind wieder zweisätzig; Nr. 5 hat einen kurz gehaltenen ersten Satz, der nur auf einem gehaltvollen Gesang beruht, an dem sich nicht nur die Violine, sondern diesmal auch das Cello betheiligt. Dagegen ist der 2. Satz um so länger — ein von hellem Sonnenschein erwärmtes Vivace, in dem alles zu einem unlösbaren Ganzen ineinander gefügt ist. Nr. 6, Es-dur ist wiederum zweisätzig. Den energischen Charakter des ersten Satzes kündigt schon sein peremptorisch wie in Granit gemeißeltes Grundmotiv an, auf dem der ganze stramm gehaltene Satz wie auf Felsen aufgebaut ist. Ihm ebenbürtig zur Seite und doch von ganz verschiedenem Charakter steht das Rondo; man glaubt einen Weiher mit in der Sonnenwärme lustig sich tummelnden Fischen vor sich zu haben. Welch' gesunde erfrischende Kraft in diesen beiden Sätzen! Wie herrlich in der Anordnung, wie scharf die Grenzen; wie kunstvoll in den Einzelheiten, die so harmlos auftreten, daß der Laie ihrer kaum gewahr wird. Unter den sehr wenigen gleichzeitigen Urtheilen über die Trio's überhaupt findet sich folgendes über die oben erwähnte bei Hummel erschienene Serie (5. 1. 6.) in Cramer's Magazin der Musik (1787. S. 1310):

„Diese Sonaten behaupten unter seinen (Haydn's) Sachen eine der ersten Stufen. Das Anfangs-Adagio der ersten, A-dur (5), hat einen unnennbaren Reiz und contrastirt sehr angenehm mit dem darauf folgenden Vivace. In dem Allegro der zweiten in F-dur (1) überrascht die Verkürzung des Rhythmus im 6. Tact den Zuhörer, manchen vielleicht zu unerwartet. Das Thema des Final-Adagio mit 4 Veränderungen wird durch die Ausdehnung des Rhythmus im 7. Tact sehr original. Die schönste Sonate unter diesen schönen ist indessen die dritte, Es-dur (6), worin Haydn's Genius im Fluge den höchsten Schwung nimmt. Sie ist auch schwerer zu spielen als die vorigen."

Die Nummern 7—9 bilden wieder eine Serie, die bei Artaria erschien; nur das mittlere Trio (8) hat 3 Sätze. Der erste

4 Also gleichzeitig an 3 verschiedenen Orten: Förster, Hummel, Hoffmeister, später auch Artaria.

Satz von Nr. 17 ist ein viermal, abwechselnd in Dur und Moll von Clavier oder Violine variirtes Andante, das ohne eigentliche Änderung als Trauermarsch zu verwenden wäre, nimmt man dazu die erste Variation in Dur, so hat man zugleich das gewünschte Trio. Es ist jene dritte Sonate „welche ich also (schreibt Haydn an Artaria) nach ihrem Geschmack mit Variazionen ganz neu verfertigte". Den Variationen folgt ein ziemlich ausgedehnter Schlußsatz, vorwiegend für den Schulzweck berechnet. Dasselbe gilt auch von Nr. 8 mit einem tüchtig durchgearbeiteten Vordersatz, einem vielverzierten Andante und einem weit ausgesponnenen Rondo. Mannigfache Anregung bietet dagegen Nr. 9 in beiden Sätzen durch Erfindung, harmonischen Reichthum und interessante Durchführung. Im ersten Satz begegnen wir in beiden Theilen vor dem Schlusse (wie so oft bei Mozart) einem neuen Thema mit einfach populärem Anklang. Wie wir früher sahen (S. 236), drängte Haydn, alle 3 Trio's „baldmöglichst zum Stich zu befördern, weil schon viele mit schmerzen darauf warten". In der Allgemeinen deutschen Bibliothek[5] heißt es über diese Serie:

„Seit langer Zeit sind uns keine Sonaten vorgekommen, welche diesen dreyen den Vorzug streitig machen könnten. Sie zeichnen sich insgesammt durch des Verfassers bekannte Originalität äußerst vortheilhaft aus. Die Bearbeitung ist trefflich, und in einer größtentheils ernsthaften Manier. Besonders hat Herr Haydn in dem S. 26 befindlichen Zwischensatz aus C-dur gezeigt, wie anziehend ein gemeines Thema durch meisterhafte Ausführung werden könne. Mehr der häufigen Ausweichungen in entfernte Töne — wobei öfters viele, und zum Theil doppelte Versetzungszeichen vorkommen — als eigentlich schwerer und große Fertigkeit voraussetzender Passagen wegen, erfordern diese Sonaten einen nicht ungeübten Spieler. Sollte man sie aber auch nicht sogleich ohne Anstoß vom Blatte spielen können, so wird doch die Mühe sehr reichlich belohnt. Denn, in allen Stimmen nett, und mit dem gehörigen Ausdruck vorgetragen, gewähren sie das höchste Vergnügen, welches diese Art von Musik verschaffen kann."

Die Musikal. Real-Zeitung (1789, Nr. 36, S. 280) begleitet die Ankündigung des Trios in folgenden Zeilen:

„Die originelle Schreibart des Herrn Verfassers, seine schönen Modulationen und sein Reichthum an Gedanken sind bereits allzubekannt, als daß wir nöthig hätten, zur Empfehlung der angezeigten Tonstücke etwas weiter zu sagen. Weder die Hauptstimme, noch die begleitenden Stimmen sind mit solchen Schwierigkeiten verbunden, daß diese Sonaten vorzüglich geübte Spieler erforderten. Die Violinstimme übersteigt nur einmal im Andante der letzten (resp. zweiten) Sonate das dreigestrichene c und selbst diese dem Ungeübteren schwer blinkende Stelle fällt sehr gut in die Hand."

---

5 Band CXVII, Stück I. 1799. S. 71.

Die nun folgenden Trios erschienen jedes einzeln. Nr. 10 in As-dur bietet viel anregendes. Im ersten Satz, 2. Theil, sind interessante, kühne Harmoniefolgen und Wendungen; vermittelst enharmonischer Verwechselung greift Haydn zur Kreuz-Tonart und kehrt nach längerem Verweilen mit gleichem Kunstgriff ins alte Geleise zurück. Der langsame Mittelsatz bietet der Violine einen feierlichen, getragenen Gesang, der dann in Moll und mit reichem Figurenschmuck vom Clavier übernommen wird, worauf der vordere Theil wiederkehrt und nach Dis als Dominant zusteuert und mittelst enharmonischen Ruckes dann das Rondo in As mit munterem Thema in reicher Abwechselung eintritt. Haydn ließ sich diese Sonate sammt der später erwähnten Fantasie „auf klein Postpapier" copirt, durch seine Freundin v. Genzinger nach England schicken „weil solche in London noch nicht gestochen sind. Allein Ihro Gnaden müssen die Gewogenheit haben, Herrn Artaria nichts davon zu melden, sonst kommt er mir mit dem Verkauf zuvor". — In den letzten 3 Trios (11—13) ist die Violine nach Belieben durch die Flöte zu ersetzen; sie verfolgen vorwiegend instructive Richtung, sind musikalisch weniger anziehend und bieten keine neuen Momente. Nr. 11 ist frisch gehalten[6]; in Nr. 12 ist im letzten Satz gegen Schluß ein neckisches Hinüberleiten zum Thema; in Nr. 13 streift das Menuett-Tempo hart an die Polonaise. Eines dieser Trios sendete Haydn im Juni 1790 von Esterház aus seiner Freundin im Schottenhof. Er schreibt: „Ich erdreiste mir, Euer Gnaden eine ganz neue Claviersonate mit einer Flöte oder Violine begleitet, nicht als etwas sonderbares sondern nur im Fall der äußersten Langeweile als das allermindeste einzuschicken. Nur bitte ich, dieselbe baldigst abschreiben zu lassen und mir wieder zurück zu senden". —

Die zahlreichen Clavierconcerte und Concertinos, über die schon gesprochen wurde (I. 353), ergänzen sich nur noch durch 3 Nummern (1. 2. 3.), von welchen nur das letzte einen wesentlichen Fortschritt zeigt; dennoch steht auch dieses gegen Mozart zurück, gegen jene feinfühlige Art und Weise, mit welcher dieser durch die Verbindung des reicher ausgestatteten Orchesters

---

6 Gerber erwähnt, daß man in diesem Trio der eigenen Durchführung der Figuren und einer gewissen Härte halber Michael Haydn als den Componisten argwöhnte. (Neues hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler, Bd. II. S. 585.)

mit dem Soloinstrument ein vollständig Neues schuf und auch hier so herrlich dasteht.[1] Das jüngere Concert in F (Nr. 1), 1771 bei Le Duc in Paris als »*Troisième concerto pour le clavecin ou Piano-Forte*« erschienen, bietet in keinem der 3 Sätze weder in Erfindung, Passagen, noch im begleitenden Orchester ein besonderes Interesse und diente vermuthlich einem fingerfertigen Spieler (denn es wimmelt von veralteten Figuren aller Art) als Paradestück. Das letzte Concert in D (Nr. 3) ist das einzige, das sich bis auf unsere Tage erhalten hat (S. 205)[2] nnd verdankt dies doch nur seinem feurigen Schlußsatz. Das Orchester ist hier reicher ausgestattet, hat volle Tutti und unterstützt die Solostimme in discreter Weise. Der erste Satz ist frisch und glatt gehalten, stellt aber an den Solisten sehr bescheidene Anforderungen. Der langsame Mittelsatz ist ein einfacher von leichtem Figurenschmuck umrankter Gesang. Dem Hereinstürmen einer kecken Banda vergleichbar tritt nun das Finale auf, ein von Lebenskraft überschäumender Rondosatz mit ungarischem Accent. Haydn konnte es nicht schwer fallen, dessen packende Gewalt wiederzugeben; hatte er doch Gelegenheit genug, die feurigen Vertreter jener charakteristischen Landesmusik in ihrer Urwüchsigkeit kennen zu lernen. Mit fieberhafter Hast springt denn auch das Hauptmotiv von Stufe zu Stufe, oft hart nebeneinander ohne irgendwelche Vermittlung und nur momentan verdrängt durch ein zweites Thema, das sich mit Sporengeklirre ankündigt. Das Orchester hält sich in diesem Satze sehr reservirt, nur einzelnen Stellen mehr Farbe verleihend.

Ein Heft Cadenzen in Manuscript, angeblich von Haydn's Composition, befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Der Katalog von S. A. Steiner (1823) nennt auch ein Heft Cadenzen von Haydn, Kozeluch, Mozart &c. Bei J. Cappi erschien ferner: *Musique caractéristique ou collection de Préludes et Cadences pour le Clavecin ou Piano-Forte, composées dans le style de Haydn, Mozart, Kozeluch, Sterkel et Vanhal, par Muzio Clementi.* —

---

1 Vergl. Jahn's Mozart, Bd. II. S. 163.

2 Es erschien sogar in mehreren neuen Auflagen. Bei André mit 2 Cadenzen von H. Henkel; bei Rieter-Biedermann in Auflagstimmen und vierhändig von F. Wüllner.

Die kleineren Clavierstücke beginnen mit den im Jahre 1774 erschienenen Variationen in Es (Nr. 1)[1] über ein Original-Thema (auch als Favorit-Menuett bezeichnet). Sämmtliche 12 Variationen in leicht gehaltenem Arabeskenspiel haben dieselbe Ton- und Taktart und erfüllen ihren instructiven Zweck, den auch die vierhändigen Variationen (Nr. 2) verfolgen. Dieselben erschienen zuerst gestochen unter dem schon angegebenen Titel (S. 87) bei Gius. Schmitt in Amsterdam. Es sind 7 Variationen in gleicher Tonart; die Spieler sind wechselweise beschäftigt; ein längeres Tempo di Menuetto macht den Beschluß. Die Anzeige dieser Variationen finden wir in Cramer's Magazin der Musik (1783. S. 72) mit der Bemerkung begleitet:

> „Da unter den jetzigen Modestücken in der Musik auch die für 2 Personen an einem Clavier gehören und von vielen mehr und weniger bekannten und berühmten Meistern jetzt welche componirt, und von Musikfreunden gesucht werden, so wird dieses Werk denselben auch willkommen seyn, da es angenehm und für 2 Freunde unterhaltend ist, sich zu gleicher Zeit und an einem Instrument zu vergnügen."

Fast zu gleicher Zeit mit Haydn hatten in London auch J. C. Bach und Dr. Burney nach dem Vorgange Mozart's, der als Knabe in London 1765 „sein erstes Stück für vier Hände componirte" und mit seiner Schwester sich auch im Vierhändigspielen öffentlich hören ließ, Duette geschrieben.[2]
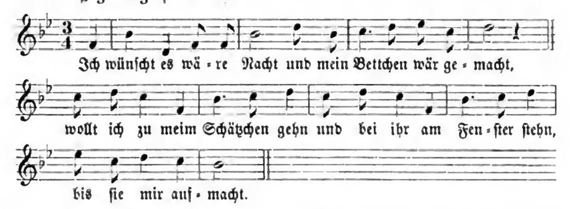
Im März 1789 bietet Haydn seinem Verleger Artaria „ein ganz neues Cappriccio" an, das er, wie wir gesehen (S. 236) „bei launigter Stunde" schrieb und gewissermaßen selbst kritisirt und damit angiebt, wie er es betrachtet wissen will. Es ist insofern ein wirkliches Capriccio, als es sich anscheinend regellos weder an einen Plan noch an eine übliche Form bindet, ohne aber eine Grundempfindung vermissen zu lassen. Die launenhafte Willkür besteht hier darin, daß ein- und derselbe Gedanke festgehalten ist. Er erscheint in der Rondoform bald in der Ober- bald in der Unterstimme, in Dur und Moll und in verschiedenen Tonarten und immer mit neuer Gegenstimme und neuen Motiven
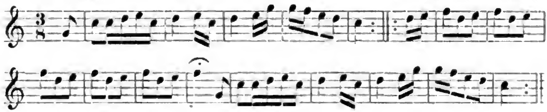
---

1 Über die früheren Variationen in A siehe Bd. I. S. 352.

2 Pohl, Mozart in London, S. 135. Haydn hat (einige sehr frühe Kleinigkeiten abgerechnet) keine weiteren vierhändigen Stücke geschrieben. Die hie und da angekündigten „Sonaten" unter verschiedenen Opuszahlen sind nur arrangirte Symphonien.

als Zwischentheilen, einmal mit frappanten Accordfolgen verbunden, bis er nach einem Halt auf dem verminderten Dominant-Septimenaccord der Haupttonart in eine Art Coda ausläuft. Gerber[3] bemerkt bei diesem Capriccio: — „auf das Volkslied: Ich wollt' es wär Nacht ꝛc." Nun findet man in Ludwig Erk's „Deutscher Liederhort" S. 224 unter dem Titel „Liebeszwist" (mit der Bemerkung: „Vielfach mündlich, aus dem Brandenburgischen, aus Schlesien und dem Hessen-Darmstädtischen") folgende Melodie, die aber, wie hier ersichtlich, nur in Umwandlungen zu Haydn's Kenntniß gelangt sein konnte:



Dagegen machte mich mein Freund Nottebohm auf eine Stelle in Mozart's *Galimathias musicum* (1766 im Haag comp.), aufmerksam, nach welcher also die von Haydn benutzte Melodie mit ihrer eigenthümlich rhythmischen Gliederung von 5 und 6 Takten längst schon durch Druck oder sonstige Überlieferung bekannt sein mußte.



Weitaus überboten wird das interessante Capriccio durch die erwähnte (S. 236) gleichzeitig entstandene Fantasia (Nr. 4). Diese zwei Bezeichnungen sind in der Praxis ziemlich willkürlich. Prätorius[4] nennt sie gleichbedeutend; andere geben verschiedene Unterscheidungszeichen an; beide haben jedenfalls das gemein, daß sie einer bestimmt ausgeprägten Form entbehren, ohne aber deshalb in Regellosigkeit zu verfallen. Wir haben Phantasien von Seb. und Ph. Em. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert und jede hat

3 Neues hist.-biogr. Lexikon d. Tonkunst II. S. 582.
4 Syntagma, III. part. 1. S. 21.

ihre besondere Art. Bei Haydn ist sie die kunstvolle Verwerthung eines aufgegebenen Themas in freier Rondoform und diese ist ihm ganz besonders geglückt. Das Ganze gleicht einem Faschingsschwank; die einzelnen Theile des Themas tauchen in immer neuer harmonischer Wendung auf; neue Motive gesellen sich hinzu; Humor, Witz und Laune feiern ihren Festtag. Wie drollig ist das zweimalige Anhalten auf der Baßnote „so lange der Ton nachklingt"[5], und dann das Weitergleiten um einen halben Ton; und gegen Schluß das Hinaufdrängen in Octaven sammt den gefährlichen Zweiunddreißigsteln (eine zu jener Zeit in so raschem Tempo unerhörte Anforderung); obendrein fehlt es diesmal auch nicht an leicht geschürzter contrapunktischer Ausschmückung. Fürwahr: Haydn mußte sich damals in jener Stimmung befunden haben, die er selbst, wie früher erwähnt (I. 273) mit den Worten schilderte: „Man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der sich nicht bändigen läßt". — Das Andante in C mit 6 Variationen (Nr. 5) war das letzte Clavierstück, das Haydn vor seiner Abreise nach London componirte, und welches rechtzeitig an Artaria abzuliefern er sich schriftlich verpflichten mußte (S. 249). Alle 6 Variationen sind in gleicher Taktart und, mit Ausnahme von der fünften in C-moll, auch in gleicher Tonart und dienen gleich den früheren Variationen in Es-dur als gediegene Vorlage beim Unterricht. Sie sind, wie sie der Titel bezeichnet, »*faciles et agréables*« und haben sich als solche gleich ihren Vorgängern in immer neuen Auflagen bis auf unsere Tage bewährt.

Welche Ansprüche man in der Mitte des vorigen Jahrhunderts an die Kirchenmusik stellte, konnte Haydn als Sängerknabe in Hainburg und natürlich in reicherem Maße in der Domkirche und Hofkapelle zu Wien kennen lernen. Was er an Werken italiänischer und deutscher Componisten, eines Palotta, Caldara, Ziani, Fux, Reutter, Tuma hörte und selbst praktisch übte, mußte sich ihm tief einprägen. Als er dann nach Eisenstadt kam, fand er einen, durch die langjährige Thätigkeit Werner's fest ausgeprägten, kunstfertigen Stil vor. Das Studium dieser beiden

5 »*Tenuto intanto, finche non si sente più il suono.*«

verschiedenen und doch wieder in Eins sich verknüpfenden Schreibweisen konnte nicht ohne Einfluß auf ihn bleiben. Der Richtung Werner's[1] speciell, dieses merkwürdigen Mannes, hatte er vieles zu verdanken; indem er seine bereits erworbenen contrapunktischen Kenntnisse hier befestigte, wußte er sie in seiner glücklich angestrebten freieren Schreibart derart zu verwerthen, daß sein Name auch auf kirchlichem Gebiete rasch populär wurde.

Über Haydn als Kirchencomponisten ist viel geschrieben und mehr noch nachgeschrieben worden. Daß er nicht für die Singstimme zu schreiben, überhaupt nicht einmal gesangmäßig zu denken vermochte, gilt noch heute als Glaubenssatz — von ihm, der im Gesange aufgewachsen war und stets die vorzüglichsten italiänischen Sänger um sich hatte! Betreffs seiner Messen wird ihm weiterhin der Vorwurf gemacht, daß er sich zu sehr durch die Pracht des Cultus zur Verherrlichung desselben zu rauschender Musik verleiten ließ; daß er, dem inneren Drange folgend, nicht wahrhaft tief, sondern heiter und jubelnd schrieb. Haydn selbst soll zu Carpani gesagt haben: „Da mir Gott ein fröhlich' Herz gegeben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm fröhlich diene". Rossini entgegnete den Zweiflern: „Es war ihm Ernst, aber sein Ernst war eben Heiterkeit aus einem durch und durch liebenswürdigen Gemüth". — „Seine Andacht (sagt Griesinger) war nicht von der düsteren, immer büßenden Art, sondern heiter, ausgesöhnt, vertrauend und in diesem Charakter ist auch seine Kirchenmusik geschrieben". Und in gleicher Weise heißt es an anderer Stelle, daß in Haydn's Messen eine heitere, ausgesöhnte Andacht, eine sanftere Wehmuth und ein beglückendes sich bewußt werden der himmlischen Güter herrsche. Und wiederum: „Selbst in seinen Kirchencompositionen ist die Freude, der Jubel des in Gott entzückten, auf Gottes Vaterhuld vertrauenden, kindlichen Herzens vortretend, wie es der eigene Geist seines Glaubens mit sich brachte".[3] All' diese Urtheile deuten darauf hin,

1 Siehe Band I. S. 209 ff., 365 ff.

2 Man berücksichtige wohl, welch' verlockende, tief sich einprägende Beispiele er als Sängerknabe vor sich hatte. Die Pracht solcher Kirchenfeste, — eines derselben ist eben deßhalb früher (Bd. I. S. 75 f.) ausführlich beschrieben, — mußte nachhaltig auf ein junges Gemüth wirken.

3 Jos. Fröhlich in „Allg. Encyclopädie d. Wissenschaften u. Künste, herausg. v. Ersch u. Gruber".

daß Haydn's Kirchencompositionen von dem ihnen zukommenden gehörigen Standpunkte aus aufgefaßt sein wollen, den einzunehmen allerdings nicht Jedermanns Sache ist.[4] Berücksichtigt man aber Zeit, Ort und Verhältnisse, unter denen diese Werke entstanden, dann wird man in ihnen auch trotz mancher unleugbaren Schattenseiten die innere Wärme und aufrichtige Frömmigkeit, die Lebensfrische, den Ernst wo es gilt, die maßvolle Behandlung der Singstimmen, den melodischen und harmonischen Reichthum und vor allem die ungesuchte, scharf begrenzte und zielbewußte Factur, die alle Haupttheile plastisch hervortreten läßt, zu würdigen wissen und sich an ihrem künstlerischen Werth erbauen.

Fassen wir zunächst Haydn's erste Messen ins Auge[5], so finden wir in ihnen eine wohlvertraute Behandlung der Solo- und mehrstimmigen Sätze und des Chores. Wohl finden sich in ihnen noch veraltete, mit Coloratur verbrämte Arien, die zwei- und mehrstimmigen Soli aber sind dankbar und durch eingeflochtene strengere Schreibart interessant. Die Instrumentation ist die gewöhnliche; die Blasinstrumente sind nur selten obligat behandelt, der Streicherchor glänzend, doch nirgends den Gesang deckend. Gewisse Lieblingsgänge bei mehrstimmigen Soli kommen häufig vor, so verfehlt Haydn nie die Wirkung, wenn er bei ernsten Stellen die Stimmen vom Baß aus imitatorisch aufbaut oder ein Solo oder Duett mit dem Chore wechselt, und daß er dann auch tief und ergreifend wird, bezeugt er oft und eindringlich. Die allzu lebendig ausgestatteten Schlußsätze lassen sich wenigstens durch mäßigeres Zeitmaß, wie es Haydn selbst sich dachte, mildern.

Wir wenden uns nun den einzelnen Messen zu. Bei Nr. IV, Es-dur[6], müssen wir noch in das Jahr 1766 zurückgreifen; Haydn

4 Sehr richtig bemerkt hier Grädener, daß theils dem evangelischen Religions- und Kunstbewußtsein, anderntheils den auf Bach und Händel'sche Weise fundirten Kunstprincipien so manche Mozart'sche und Haydn'sche Messe ihre Verkennung, ja Mißachtung in diesen und jenen Kreisen, namentlich denen des Nordens zu danken hat (Carl G. P. Grädener, Ges. Aufsätze über Kunst ꝛc. S. 49).

5 Die erste Messe, Bd. I. S. 356 ff. besprochen, und zwei verloren gegangene (S. 362) kommen hier als Jugendarbeiten nicht in Betracht.

6 Gesang-Partitur mit Orgel von V. Novello bei J. A. Novello, Nr. 12 der Sammlung.

schrieb sie in Eisenstadt vor seiner Übersiedelung nach Esterház.[7] Sie hat ausnahmsweise 2 Englisch Horn (durch 2 Oboen zu ersetzen) und obligate Orgel. Es ist eine der am wenigst verbreiteten Messen Haydn's; der Grund mag wohl zunächst in dem veralteten, concertartig behandelten Orgelpart liegen, der jedoch nicht durchgehends und nur im *Benedictus* (mit 4 Solostimmen) vollständig durchgeführt ist.[8] Mit ähnlichem Passagen- und Schnörkelwerk hatte Haydn kurz zuvor den Clavierpart einer Festcantate (Bd. I. S. 244) ausgestattet. Die Behandlungsweise entspricht beiläufig seinem im Jahre 1756 componirten großen Orgelconcert, von dem sich noch das Autograph erhalten hat. Es ist interessant zu sehen, wie schon in dieser ersten größeren Messe alle Keime zu seinen späteren Ausführungen ruhen. Die melodiöse Erfindung und thematische und contrapunktische Arbeit ist frappant und der Ernst den entscheidenden Momenten angemessen. Haydn hatte tüchtige Solisten und so finden wir sie hier auch reichlich beschäftigt, aber was sie an Verzierungen zu singen haben, huldigt häufig noch dem Geschmack jener Zeit. Auch der Chor will sich oft nur schwer den, fast möchte man glauben, erst später untergelegten Worten fügen, so namentlich im *Dona nobis*. Zu den anziehendsten Sätzen gehören das feierliche *Kyrie*, das zarte *Gratias*, einzelnes im *Credo*, das wie in Weihrauch eingehüllte *Sanctus*, *Agnus Dei* (Quartett-Solo) und die kurzen fugirten Schlüsse des *Gloria* und *Credo*. Leider ist der Ausgang der Messe ein höchst bedenklicher: ein *Dona nobis*, in dem die Stimmen im $^6/_8$-Takt im Presto (!) in athemloser Hast zum Schlusse drängen!

Zwei Aufführungen in Leipzig im Jahre 1809 und 1816 (letztere unter Schicht) fanden eine merkwürdig günstige Aufnahme. Die Messe wird hier als „eine seiner edelsten, gehaltvollsten, andächtigsten Kirchenstücke" und einzelne Stücke als „zu dem Schönsten was Haydn für die Kirche geliefert hat" geschildert![9] Der

---

7 Vergl. S. 38. Die fehlerhafte Abschrift des Titels nach dem Autograph *Missa Cellensis* (Mariazell) statt *solennis*, ließ O. Jahn vermuthen, daß Haydn das *Kyrie* zu seiner Mariazeller-Messe verwendet habe.

8 Auch bei Mozart findet sich eine derartige Messe (Köchel. Nr. 259).

9 Allg. Mus. Ztg. 1809, S. 459. Unrichtig ist die Angabe, daß die Messe (nach der Original-Partitur aufgeführt) nur mit Basset- und Waldhörnern besetzt sei.

zweite Bericht[10] nennt die Messe ebenfalls „ganz gewiß eine seiner schönsten, würdigsten und andächtigsten Compositionen: vornämlich gehört der 2. Theil, vom *Credo* an, unter die dem Referenten allerwerthesten Werke dieses Fachs aus neuer Zeit".

Nr. V G-dur, aus dem Jahre 1772, in Haydn's Entwurf-Katalog richtig (mit *Sti. Nicolai*), im Hauptkatalog aber mit *Sti Josephi* bezeichnet[11], hat den großen Vorzug leichter Ausführbarkeit bei kleiner Besetzung (2 Ob., 2 Hörner)[12], mäßiger Ausdehnung und dankbarer Soli. Sie hat in vielen Theilen einen lieblichen, einschmeichelnden Charakter, so im *Kyrie*, *Gratias* (Sopransolo), *Benedictus* (Soloquartett) und alles ist sehr sangbar. Dem Texte entspricht der Charakter der Musik allerdings nicht immer. Ernstere Sätze sind das *Et incarnatus est* (Tenorsolo), *Sanctus* und *Agnus Dei*; *Kyrie* und *Gloria* schließen mit kurzen Fugen. Im *Credo* sehen wir die vier Singstimmen gleichzeitig verschiedenen Text singend, ein Auskunftsmittel, den Satz musikalisch zu kürzen, wobei wenigstens die Grundstimmung des Ganzen gewahrt blieb. Wir finden dies bei Haydn öfters, so auch in der 6. und 8. Messe, in der 6. auch im Gloria. Zum *Dona nobis* ist das *Kyrie*, aber ohne die Fuge benutzt und hat die Messe somit wenigstens einen ruhigen Abschluß wie z. B. in Schubert's As- und Beethoven's C-Messe. Es spricht sich in dieser sogenannten „Sechsviertel-Messe" so recht der fromme, kindlich gläubige Sinn Haydn's aus. Im Vergleich zu der früheren bietet sie schon manche Eigenthümlichkeiten, wenn auch im Ganzen die Behandlungsweise und Auffassung ihrer Zeit angehört.

Nr. VI, B-dur, ist gleich Mozart's herrlicher F-Messe (Köchel, Nr. 192) nur für 2 Violinen und den für die Orgel bezeichneten Baß geschrieben.[13] Diese bescheidene Besetzung und die sichere, knappe Form läßt vermuthen, daß sie Haydn etwa für eine kleine Dorfkirche schrieb, wo gelegentlich einmal die Mitglieder der fürstlichen Kapelle die Ausführung übernahmen. Das Übereinander-

---

10 Allg. Mus. Ztg. 1816. Nr. 17.

11 Vergl. S. 59. Part., Orchester- und Singstimmen bei Simrock; Gesang-Part. mit Orgel Novello Nr. 7.

12 Seyfried hatte diese Messe zu einer Aufführung in der Peterskirche in Wien in ganz ungehöriger lärmender Weise durch Zusatz von Trompeten und Pauken entstellt.

13 Vergl. S. 86. Sie erschien nur bei Novello Nr. 8.
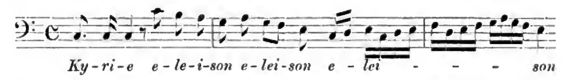
stellen des Textes im *Gloria* und *Credo* finden wir, wie früher gesagt, auch hier; ersteres ist dadurch mit nur 31 Takten abgethan[14]; die homophone Satzweise herrscht hier vor. Beim *Credo* macht nur der langsame Mittelsatz (*Et incarnatus est*) eine Ausnahme — ein gehaltvoller, würdiger Theil ohne zu düstere Färbung. Beim *Crucifixus* steigt der Baß äußerst wirkungsvoll chromatisch abwärts in interessantem Accordwechsel. Beim Wiedereintritt des Allegro (*Et resurrexit*) nimmt die Violine das Anfangsmotiv des *Gloria* auf und beim *Et vitam venturi saeculi* wird der ganze Schlußsatz des *Gloria* den Worten des *Credo* angepaßt. Dem *Sanctus* schließt sich diesmal das *Osanna* in sinniger, dem feierlichen Moment entsprechender Weise an. Das *Benedictus* ist ein fromm erdachtes Sopransolo (das einzige Solo in der Messe), leicht begleitet von Violinen und Baß. Die Orgel ist hier das einzige Mal obligat behandelt, tritt aber außer dem Vorspiel nur in den Zwischensätzen der Gesangstimme hervor. Es ist wieder jene veraltete, verzierte Manier, wie in der Es-Messe, doch in milderer Form. Der Eindruck, den diese Verbindung der Orgel mit der Knabenstimme erzielt[15], (denn nur eine solche bringt hier die rechte Wirkung hervor) erinnert etwa an jene lichtumflossenen Heiligenbilder, die in ihrer Art aufgefaßt sein wollen. Das tief empfundene *Agnus Dei* ist die Krone dieser „Kleinen Orgelmesse". Ernst und gemessen beginnen die Bässe mit dem flehentlichen schmerzerfüllten Anruf des *Agnus Dei*, dann in G-moll und C-moll wiederholt, dem sich jedesmal der Chor anschließt mit *Qui tollis peccata mundi*, *miserere nobis*. Beim drittenmal folgt die Bitte um Frieden, das *Dona nobis pacem*, zuerst vom Tenor angestimmt. Wie von Zweifeln geängstigt ruft dann noch zweimal der volle Chor ein lautes *Agnus Dei!* dann leise die Bitte wiederholend, bis endlich die letzten Stimmen im Gefühl der Ergebung und Zuversicht im letzten *dona* — *pacem* ersterben. Haydn hat hier glänzend bewiesen, wie würdig sich die beiden Theile des letzten Satzes zu einem einheitlichen Ganzen

14 Über die Neugestaltung dieses *Gloria* durch Haydn's Bruder, Michael, siehe S. 87.

15 Hofkapellmeister Eybler in Wien ließ sich wohl nur durch den momentanen Mangel eines verläßlichen Sängerknaben verleiten, das *Benedictus* für vierstimmigen Chor zu arrangiren, wodurch der ganze Reiz der hier beabsichtigten kindlichen Naivität verloren geht.

verschmelzen lassen. Die ganze Messe aber ist an sich ein so kostbares Juwel[16], daß man versucht wäre, als Zeit ihrer Entstehung eine viel spätere Periode zu muthmaßen und um so mehr, da eine von Elßler gefertigte Partitur den Datum 9. 7ber 795 trägt. Eines bessern aber, wenn auch nicht vollständig, belehren uns die geschriebenen Auflagstimmen im Stift Göttweig, nach welchen die Messe am 19. April 1778 zum erstenmale aufgeführt und dann oft wiederholt wurde (siehe S. 86).

Nr. VII, C-dur, die reich besetzte sogenannte „Cäcilienmesse" ist auch Haydn's längste[17]. In keiner seiner späteren Messen hat er sich derart ausgebreitet; eine Masse Material liegt hier vor, hinreichend für mehrere Werke. Wie dies später namentlich Cherubini gethan, hat auch Haydn die ersten Abschnitte der Messe zu umfangreichen, selbstständigen Sätzen ausgearbeitet. Bei Herausgabe der Partitur hat man es daher vorgezogen, Kürzungen vorzunehmen; dieselben betreffen jedoch nur ganze Absätze des *Kyrie* und *Gloria*. Schon das *Kyrie* (236 Takte) hat Haydn nach kurzer Einleitung in 3 selbstständige Sätze getheilt. Hier wurde das rauschende Allegro auf die Worte *Kyrie eleison* entfernt und folgt nun unmittelbar nach der Einleitung das mild gehaltene *Christe eleison* (Tenorsolo und Chor, A-moll 3/4)[18] und die kräftige Schlußfuge:



welche noch heutzutage mit untergelegtem Text (*Dominus surrexit*) als Graduale benutzt wird. Das aus 7 Sätzen bestehende übermäßig ausgedehnte *Gloria* (821 Takte!) wurde um die Hälfte in der Art zusammengedrängt, daß man die selbstständigen Theile, *Laudamus te* (ein aufdringliches Coloratur-Sopransolo mit veralteten Violinfiguren), *Gratias* (Chor, eine hübsche, ruhig gehaltene Fuge, die sich sehr gut als Offertorium verwerthen ließe):

---

16 In seiner Art etwa an die Seite der kleinen B-Messe von Mozart (Köchel 275) zu stellen.

17 Vergl. S. 191. Partitur Breitkopf & Härtel Nr. 5. Gesang-Part. mit Orgel nach dieser Partitur, Novello Nr. 5.

18 Bei den ohnedies seltenen Aufführungen wird das *Kyrie* auch noch weiterhin durch Weglassung des ganzen *Christe eleison* gekürzt.



und *Domine Deus* (Terzett, C-dur 3/8 für Alt, Tenor und Baß) ausschied und den dadurch entfallenen Text, so gut es eben ging, in die erste Abtheilung des *Gloria* (die ursprünglich nur bis *Et in terra pax hominibus* reichte) unterbrachte. Das nun folgende *Qui tollis*[19], wie auch die Schlußfuge, zeichnet sich durch ernste Haltung aus. Merkwürdigerweise nimmt das gefürchtete *Credo* an Umfang nicht die Hälfte des ursprünglichen *Gloria* ein. Hier überrascht ein hübscher Zug: der zwischen den Chorsätzen immer und in stets veränderter Phrase wiederkehrende *Credo*-Ausruf des Sopransolo[20]. Von ergreifender Wirkung ist das *Et incarnatus est* (Largo, C-moll), ein nur von den Streichinstrumenten in charakteristischer Weise begleitetes Tenorsolo; beim *Crucifixus* übernehmen dann Alt und Baß das Solo. Eine klare, bündige Fuge beschließt das interessante *Credo*. Dem feierlichen *Sanctus* folgt das weich gehaltene *Benedictus*, diesmal in Moll und mit Fagottsolo; längere Instrumentalsätze verbinden hier die würdig gehaltenen Soli (zu 3 Stimmen) und Tutti. Angemessener Ernst spricht auch aus dem *Agnus Dei* (Largo, A-moll), ein Baßsolo, das noch die Worte *Dona nobis pacem* aufnimmt. Unmittelbar folgt dann die glänzende Schlußfuge und auch hier wie in der 4. Messe fordern die Stimmen in lebhaftestem Tempo (Presto) gebieterisch den Frieden und schleudern sogar gegen Ende mitten in den Wirbel noch ein *Agnus Dei!* hinein!
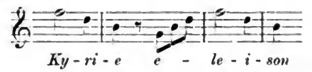
Nr. VIII, C-dur, die sogenannte „Mariazellermesse"[21] bildet gewissermaßen den Übergang zu den bedeutenderen großen Messen, obwohl zu diesen hin ein Zwischenraum von 14 Jahren liegt. Sie hat Glanz, Schwung und Frische und wird deshalb häufig an kirchlichen Festtagen zur Aufführung gewählt. Nach dreimaligem feierlichen Anruf *Kyrie eleison* geht es gleich in die Feststimmung über (Vivace, abwechselnd Solo und Chor). Sieht

19 In der gedruckten Partitur ist das wiederholte *miserere nostris* in *nobis* zu corrigiren.

20 In ähnlicher Weise hat Mozart in einer Messe (Köchel 257) das Wort *Credo* wiederholt (O. Jahn, I. 248).

21 Vergl. S. 196. Partitur & Härtel Nr. 7; Gesang-Part. mit Orgel, Novello Nr. 15.
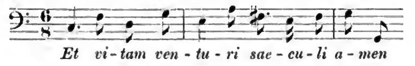
man davon ab, daß wir uns das „Herr, erbarme dich!“ anders zum Ausdruck gebracht vorstellen, ist der Satz von bestrickender Frische und energischer Factur. Stellen wie:



greifen wahrhaftig wuchtig ein. Im Jubelchor schallt nun das begeisterte:

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o

dem sich das anmuthige *Gratias* (Sopransolo) anschließt. Wie mit ehernem Tritt begleiten dann die Streichinstrumente das vom Chor ernst angestimmte *Qui tollis.* Nach Eintritt des freudigen *Quoniam tu solus sanctus* schließt eine freie Fuge mit *Amen* ab. Weniger bedeutend als sonst ist das *Credo*-Motiv; tief empfunden dagegen das Tenorsolo *Et incarnatus est* (Largo, A-moll) und das vom Chor gebrachte, Stimme um Stimme eintretende *Crucifixus.* Bei Wiederkehr des ersten Tempo zwängen die Stimmen wieder den Text in der oben bezeichneten Weise zusammen und folgt zum Schlusse eine kräftige, mäßig lange Fuge.



Das *Sanctus* fügt sich dem Ganzen würdig an. Einen imposanten Eindruck macht das *Benedictus*, G-moll, ein rhythmisch fest gegliederter, scharf accentuirter Satz, der schon mit seinem Eingangsmotiv: energisch auftritt, um aber bald einem sanften Gegensatz in der Parallel-Tonart mit Solostimmen zu weichen, in dem sich auch, den Jahren weit vorausgreifend, ein Motiv aus der österreichischen Volkshymne ankündigt.

Sopran.

Alt.

Haydn hat hier, wie schon S. 283 erwähnt, eine Arie aus seiner Oper *Il mondo della luna* (Atto II, Scena 4. »*Qualche volta*

non fa male«) herübergerettet wie in ähnlicher Weise Bach, Händel[22] und Andere vor ihm. Feierlich ernst stimmt nun der volle Chor das *Agnus Dei* dreimal an; dann folgt, wie es der Ritus vorschreibt, nach dem letzten *Qui tollis peccata mundi* das *Dona nobis* in Fugenform, abermals ein Satz, der an sich imponirt durch die sichere, klare Durchführung, welche den einzelnen Stimmen trotz aller Verschlingungen stets eine imposante Klangfülle zu bewahren weiß.

So weit über Haydn's Messen aus dieser Zeit. Manche allgemeine Bemerkungen seien auf jenen Zeitpunkt aufgespart, wo seine vollendetsten Werke dieser Art uns vorliegen werden.

Den schon früher componirten Kleineren Kirchenmusikstücken (Bd. I. S. 362 ff.) reihen sich weitere in unserer mittleren Periode an. Wie schon erwähnt (S. 49), fallen 6 solcher Stücke (m. 5—10) nachweisbar in die Zeit vor den 70er Jahren. Wie sie aufzufassen sind, wurde bereits angedeutet; sie sind nur insofern der Beachtung werth, als sich an ihnen Haydn's Fortschritt auch in dieser Richtung verfolgen läßt.

Nr. 5, *Salve Regina*[1], besteht aus einem concertirenden, meistens mit altem Figurenwerk überladenen Sopransolo, gegen das sich der Chorsatz kräftig und in der Einleitung des 4. Satzes sogar in Händel'schem Geiste bewegt.

Nr. 6, *Salve Regina*, aus einem einzigen Satze bestehend, ist ein wirkungsvoller Chorsatz, der im Stifte Gottweig an bestimmten Festtagen häufig aufgeführt wurde.

Nr. 7, *Ave Regina*, ist eine Gelegenheitsarbeit besserer Art.

Nr. 8, *Cantilena pro Adventu*[2] ist ein einfacher, kindlich frommer Sologesang, etwa für eine Dorfkirche geschrieben; desgleichen wohl auch Nr. 9, *Aria pro Adventu* für 2 Singstimmen, die sich meistens in Terzen bewegen; Nr. 10, *Aria de venerabili* ist ein leicht ausführbares Altsolo.

Die in die 70er Jahre fallenden größeren und bedeutenderen

---

22 Bach im Weihnachtsoratorium, Händel im Messias ꝛc.

1 Über ein früheres *Salve Regina* siehe Bd. I. S. 363.

2 In Haydn's Entwurf-Katalog ist noch eine zweite Cantilene, D-dur $^6/_8$ notirt; im Hauptkatalog sind wenigstens Nr. 5 und 8 angegeben.

Stücke wurden schon (S. 174) in ihrer Gesammtheit besprochen. Sie sind meistens glänzend gehalten; Trompeten und Pauken fehlen nirgends. Nr. 16, *Motette de tempore*, Rec., Arie und Chor (Allelujah) hat lebhaften Charakter; Nr. 17, *Offertorium* in einem Satz für Chor ist besonders glänzend und klangvoll; Nr. 18, *Regina coeli*, umfangreich und frisch, giebt den beiden concertirenden Sopranstimmen und dem obl. Violoncell reichlich Gelegenheit, durch Fertigkeit zu glänzen. Nr. 19, *Motette* für Chor ist etwas einfacher gehalten als die obige; ein zweites *Offertorium* Nr. 20 in einem Satz ist frisch und festlich, die *Hymne* Nr. 21 kommt dem Offertorium Nr. 17 an Glanz und Klangfülle gleich.[3] Diese 2 letzten Nummern werden noch heute als Einlagen in großen Messen aufgeführt; letztere wird auch in Concerten mit deutschem Text („Walte Gott, o ew'ge Liebe") gesungen[4]. Diesen mehr festlich gehaltenen Stücken stellt sich als Gegensatz ein viertes im Jahre 1771 componirtes größeres, schon früher (S. 48) besprochenes *Salve Regina* entgegen[5]. Innig und fromm und stets den Wohllaut wahrend bietet das Werk in seinen 3 Sätzen den Sängern eine sehr dankbare Aufgabe. Die Orgel tritt hauptsächlich in der ersten Hälfte des ersten Satzes obligat auf, weiterhin nur in kurzen Stellen; die Violinen schmiegen sich vorzugsweise den Singstimmen an und diese wieder sind durchaus sehr sangbar gesetzt; die thematische Arbeit ist höchst sorgfältig. Der 2. Satz ist lebhafter und weiter ausgesponnen. Der 3. Satz ist durch ein kurzes Largo mit Tenorsolo eingeleitet. Nach einem Ausruf der 4 Singstimmen, analog dem eigentlichen Eintritt im 1. Satz (6. Stufe mit übermäßiger Sext), tritt der letzte Satz mit Allegretto $^3/_4$ in die Haupttonart G-moll und beschließt in würdiger Weise dieses fein gearbeitete, zur Andacht stimmende Werk.[6]

---

3 Beide Nummern, 17 und 21, sind in Haydn's Katalog (d. h. nur im Baß angegeben).

4 Partitur, Clavierauszug und Singstimmen Breitkopf & Härtel.

5 In Leipzig wurde das Werk in den Jahren 1808 und 1816 mit verändertem Titel (*Salve Redemptor*) aufgeführt.

6 Im Nachlaß des musikalisch tüchtig gebildeten Canonicus Andreas Spizel in Bruck a. d. Leitha befand sich diese Composition mit folgendem hübschen Chronogramm, auf die Zeit der Entstehung (1771) hinweisend:

Oro te, o pIa, o DVLCIs VIrgo!
Vt assIstas CoMposItorI.

Nr. 12. Haydn's im J. 1773 entstandenes *Stabat mater*[7], das seinen Namen zuerst auch als Gesangscomponist in Deutschland, Frankreich und England bekannt machte und über welches schon berichtet wurde[8], besteht aus 13 Nummern (1 Solo für Tenor mit Chor, 6 Solo-Nummern, 1 Duett, 1 Quartett mit Chor, 3 Chören und der Schlußnummer mit Fuge). Die Besetzung des Orchesters ist höchst einfach; zum Streichquartett treten nur 2 Oboen hinzu, in Nr. 2 u. 10 ersetzt durch Engl. Horn. Gesanglich wird man manche Stellen, selbst mehrere ganze Nummern, als im Geschmack jener Zeit geschrieben schon recht veraltet finden, dagegen zeigen andere noch heute eine unbedingte Lebensfähigkeit. Das Orchester begleitet zunächst die Singstimme oder unterstützt sie in freier angemessener Verwebung, und auch dort, wo es einleitend oder verbindend auftritt, hält es einen ernsten Charakter fest. Ein Largo (abwechselnd Tenorsolo und Chor) bereitet in würdiger Weise die richtige Stimmung vor. Von den beiden Alt-Soli, Nr. 2, *O quam tristis* (mit gedämpften Saiteninstrumenten und Engl. Horn)[9] und Nr. 9, *Fac me vere tecum flere*, zeichnet sich besonders letzteres durch gefühlvollen Ausdruck aus. Die beiden Tenorsoli, Nr. 6, *Vidit suum dulcem natum* und Nr. 12, *Fac me cruce sublevari* finden ebenso den treffenden Gefühlsausdruck des Schmerzes. Nr. 12 ist zudem dankbar für den Sänger und in ihrer Art noch dankbarer die feurige Baßarie Nr. 5, *Pro peccatis suae gentis*[10]. Auch das Duett für Sopran und Tenor, Nr. 8, *Sancta mater, istud agas* tritt durch warme Empfindung vor. Den Arien gegenüber hat die Zeit den Chören kaum etwas anhaben können. Sie zeichnen sich aus durch Kraft und Fülle, Ernst und Würde. Nebst der erwähnten Eingangsnummer sind von besonders würdevoller Hal-

7 Partitur, Clavierauszug und Chorstimmen, lat. u. deutsch, Breitkopf & Härtel; Clavierauszug und Chorst. Simrock; Clavierauszug von Schletterer, Holle, Nr. 9 der Kirchenmusik.

8 Vergl. S. 65 f. Einer Aufführung in Breslau, Febr. 1788 unter J. A. Hiller, mit deutscher Parodie sei hier nachträglich erwähnt. Siehe C. J. A. Hoffmann's „Die Tonkünstler Schlesiens", S. 208.

9 Erschien einzeln mit Clavierbegleitung, Ausgabe A. Gumprecht, Klass. Gesänge Nr. 59.

10 Einzeln erschienen in *Cantica sacra* von Fr. Commer, *Tom.* II. Nr. 4.

tung Nr. 3, *Quis est homo*, Nr. 10 das Soloquartett mit Chor, *Virgo virginum praeclara*[11]; von schlagender Wirkung aber Nr. 11, *Flammis orci ne succenda* (Bässe unisono). Mit einem einleitenden Sopran- und Altsolo, *Quando corpus moriatur*, mit Chor und darauf folgender Fuge in Allabreve-Takt, *Paradisi gloria ut animae donetur — Amen*, wobei man nur eine zweimal eingeschobene veraltete Sopran-Solostelle wegwünscht, schließt das Werk in kräftiger Weise ab.

Von den drei noch zu besprechenden größeren Werken folgt nun der Zeitentstehung nach der im J. 1768 componirte, S. 39 erwähnte *Applausus* (geistl. Festcantate) in lateinischer Sprache. Das umfangreiche Werk, gegen die frühere, 1764 componirte Festcantate (I. S. 243) wesentliche Fortschritte bezeugend, besteht aus 13 Nummern: Introduction und Recitativ, Quartett, 5 Arien, 1 Duett, ein längeres Recitativ für alle Solostimmen und Schlußchor. Das Streich-Orchester ist verstärkt durch Oboen, Hörner, Trompeten und Pauken. Bei der Tenorarie tritt das Clavier, bei der Sopranarie der Fagott obligat auf. Die Recitative sind theils mit dem Baß, theils mit dem Streichquartett und auch mit Oboen und Hörnern begleitet und häufig mit langen Zwischenspielen unterbrochen. Das Clavier ist in der Weise wie die obligate Orgel in der Es-Messe mit veralteten Läufen überladen, die Solostimmen brillant und mit langen Passagen versehen. Die Arien bestehen aus zwei Theilen, von denen der zweite der längere, nach welchem der erste wiederholt wird. Sehr vortheilhaft tritt (ein auffallender Zug bei Haydn) die Baßarie *Si obtrudet ultimam* hervor; sie hat wahren, ungekünstelten Baßcharakter in der Art wie jene im Stabat mater. Die mehrstimmigen Nummern sind nicht contrapunktisch gearbeitet, nur im frischen und kräftigen Schlußchor treten die Stimmen ab und zu imitatorisch auf; überhaupt zeigt sich Haydn auch hier den Arien gegenüber, deren eingebürgerten Aufputzes er sich nicht erwehren konnte, bei den Chorsätzen wie vom Banne erlöst. Wie sich aus der früheren Cantate (1764) 2 Nummern als Offertorien mit

11 Dient auch als Einlage zum Oratorium „Tobias".

angepaßtem Texte in die Kirche hinüber retteten[1], so hier sogar 4 Nummern (Nr. 1—4): die Introduction sammt Quartett (Nr. 1), die erste Baßarie (2), das Duett (3), mit Allelujah abschließend (3), namentlich aber der Schlußchor (4)[2].

Im Jahre 1775 fällt die Aufführung des Oratoriums *Il ritorno di Tobia* (S. 68). Wie das Werk ursprünglich aussah, läßt sich nicht mehr nachweisen, denn die Partitur, welche die Kaiserin Marie Therese im J. 1797 von der Tonkünstler-Societät zur Durchsicht verlangte, war schon damals nebst anderen Musikalien „ausgemustert worden"[1]. Im „Tobias" hält sich Haydn noch an den Zuschnitt des italiänischen Concert-Oratoriums. Auffassung und Behandlung ist die damals allgemein übliche; als Muster hierin konnten Haydn namentlich die bedeutenderen Werke Hasse's gelten. Er übertraf ihn wohl in der Behandlung des Orchesters, stand aber in jener des Sologesanges gegen ihn weit zurück. Zahlreiche, langgestreckte, mit Coloratur-Tiraden überladene Arien wechseln mit gedehnten, wenn auch sorgfältig declamirten Recitativen und das einzige Duett in der 2. Abtheilung steht an Werth noch unter den Arien, von denen allenfalls als die besseren zu nennen sind: Nr. 2 die schwungvolle Arie der Anna, (Alt) D-dur »*Sudò il guerriero*«; Nr. 4 Arie des Raphael (Sopran) A-dur »*Anna m'ascolta; quel figlio, a te si caro*«, bis zum hohen c reichend und mit großen Intervall-Sprüngen versehen, wie z. B. ; in der 2. Abtheilung Nr. 4, Arie der Anna, F-moll, »*Come in sogno un stuol m'appare*« mit reicher Besetzung (2 Ob., 2 H., 2 Engl.
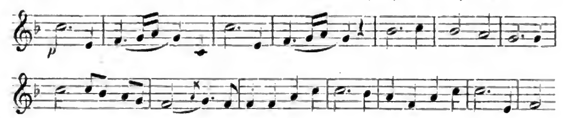
---

1 Bd. I. S. 244 und 364.

2 Breitkopf & Härtel, Partitur, Clavierauszug und Chorstimmen als Hymne Nr. 2; Simrock, Clavierauszug und Chorstimmen, als Hymne Nr. 1, beide lat. und deutsch („Allmächtiger, Preis Dir und Ehre!"). In Haydn's Katalog steht der Chor unter den Offertorien, Nr. 2 nur mit dem Baß angegeben.

1 Der Secretär der Gesellschaft, Paul Wranitzky, sagte damals in der Sitzung: „Es zeigt dies eine gewisse Geringschätzung gegen den noch lebenden Componisten, der vielleicht mit Grund ein Wohlthäter unserer Gesellschaft genannt zu werden verdient". Dies war schon vor der „Schöpfung". (Pohl, Denkschrift aus Anlaß d. 100jähr. Bestehens der Tonk. Soc. 1871. S. 45).

Horn, Alt- und Tenorposaune). Anfangs düster gefärbt, geht die Arie dann in milden Ausdruck über; die äußerst liebliche Melodie:



nimmt dann der darauffolgende Chor als zweites Thema auf. — In den Chören greift Haydn seinen Zeitgenossen abermals weit voraus. In ihnen zeigt sich wieder Kraft und selbst Tiefe, Harmoniefülle, kunstvolle und zugleich freiere Behandlung des Contrapunkts und jene modernere Instrumentation, die wir Haydn verdanken und die er hier zum erstenmale auf das Oratorium übertrug. Mit diesen Chören betrat er jene Wege, die ihn später den großen Messen, der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" zuführten. Gleich der erste Chor der Hebräer, Es-dur mit Soli der Anna und des Tobias), »*Pietà d'un infelice*«, der die Bitte um Rückkehr des Sohnes Tobias ausdrückt, ist in jeder Beziehung des späteren Haydn's würdig. Der Chor überrascht durch Würde im Ausdruck, Sicherheit in der Stimmführung und namentlich durch eine für die damalige Zeit ungewöhnlich glänzende Orchestrirung und Handhabung einer an sich doch mäßigen Besetzung (Oboen, Hörner, 2 Engl. Horn und Fagotte). — Auch der zweite Chor »*Ah gran Dio*«, der sich der Arie der Anna anschließt, ist von guter Wirkung, wird aber weit überstrahlt vom Schlußchor der 1. Abtheilung »*Odi le nostri voci*«, D-dur; im Vordersatz sind auch die 5 Solostimmen beschäftigt; als eigentlicher Abschluß beginnt dann die Fuge »*Rendi a Tobit la luce*«, ein kräftiger, blühender, an kunstvoller und doch zugleich auch freier thematischer Durchführung reicher Satz, der noch durch eine effectvolle Instrumentirung (mit Trompeten und Pauken) gehoben wird. In der zweiten Abtheilung finden wir den im J. 1784 neu hinzucomponirten sogenannten „Sturmchor", »*Svanisce in un momento*«, von dem sich das Autograph noch erhalten hat. Der Sinn der Worte: Die Seele droht der Feinde Wuth zu unterliegen, doch das Vertrauen auf Gott hält uns aufrecht — ist

2 Nicht zu verwechseln mit dem später in London componirten Chor „Der Sturm", D-moll 3/4.

hier trefflich wiedergegeben. Dieser Chor ist reich instrumentirt (Fl., Ob., Fag., Hörner, Trompeten, Alt- und Tenorposaune, Pauken). Während im Vordersatz alles in kühnem Fluge vorwärts stürmt, finden wir im Nachsatz als versöhnenden Engelszuruf jene liebliche Melodie aus der Arie der Anna. Es erübrigt noch, der Schlußnummer zu gedenken. Nachdem sich der Erzengel als solcher zu erkennen gegeben und, von einer Wolke verhüllt, der Erde entschwebt, singen die vom Glanz geblendeten Paare Gottes Preis in warm gefühlten Tönen. Mit Beginn des Chores treten nun in voller Pracht alle Instrumente hinzu; nach dem Halt auf der Dominant beginnt sofort der Baß mit dem kräftigen Fugenthema ($^6/_8$) auf die Worte »*Metterem gloria maggiore e maggior felicità*«, das nun in immer mächtigerer Steigerung (die Soprane bis ins hohe c) und reicher contrapunktischer Entfaltung das Werk zu Ende führt. Die 3 letzten Chöre bilden, wie schon erwähnt (S. 71), mit lateinischem Text noch heute eine willkommene Einlage als Offertorien (m. 13. 14. 15) und werden auch in Concerten als Motetten verwendet.[3]
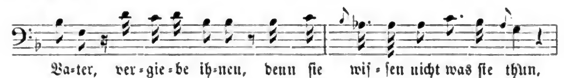
Wir haben früher gesehen (S. 70), daß man wiederholt versuchte, den Mängeln dieses Oratoriums durch Kürzungen und Zugaben nachzuhelfen. Abgesehen aber von dem Grundübel desselben, dem verfehlten Textbuch, wird jede bessere Zugabe stets die Hauptgebrechen des Werkes nur noch mehr hervorheben. Ganz verloren war ja die Arbeit doch nicht: Haydn gab es Gelegenheit, in ausgedehntem Maße seine Kräfte zu üben und zu prüfen; uns aber bleiben jedenfalls die trefflichen Chöre. Auf jeden derselben läßt sich auch heute noch jener Ausspruch anwenden, mit dem das Erscheinen der Partitur des Sturmchores begleitet war[4], daß nämlich solche Arbeit „dem studirenden Tonkünstler zum Beispiel und Muster dienen könne, wie man eine im Ganzen schön und bestimmt aufgefaßte musikalische Idee durch Reichthum und Mannigfaltigkeit bei größter Einheit zur besten Wirkung durchführen könne. Überall herrscht Ordnung, richtiges Ebenmaß der
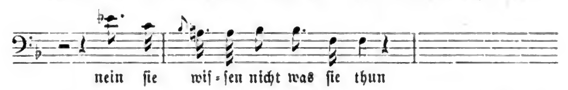
3 Nr. 14 erschien bei Breitkopf & Härtel, Partitur, Clavierauszug und Chorstimmen; Simrock, Clavierauszug und Chorst.; Spina, Chor- und Orchesterstimmen. Der Ouverture, (b. 8), Auflagstimmen bei Simrock, wurde schon S. 195 und 284 gedacht.

4 Allg. Mus. Ztg. 1810, Bd. XII. S. 740.

Theile und ein so schönes Verhältniß derselben untereinander, wie dies nur ein wahrhaft großer Meister treffen und festhalten kann." —

Die im J. 1785 entstandene Composition „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze"[1] hatte Haydn, wie wir gesehen (S. 214 f.), ursprünglich dem Auftrage gemäß als instrumentales Werk behandelt und den letzten Ausrufen Christi entsprechend auf sieben selbstständige Sätze (jeder Satz von Haydn „Sonate" genannt) vertheilt, denen er noch eine Einleitung und eine Schlußnummer, „das Erdbeben" schildernd, hinzufügte. In dieser ursprünglichen Bearbeitung ist jeder „Sonate" ein Baßsolo vorgesetzt, das den jeweiligen Ausruf recitativisch in deutscher Sprache (für die beabsichtigte Aufführung in Cadix doch wohl in die Landessprache übersetzt) mit Begleitung des Orchesters vorträgt, wie z. B.:

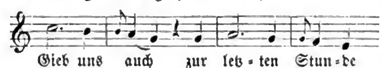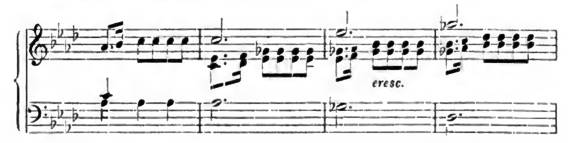




Bei der Herausgabe des Werkes blieben die Recitative weg und wurde dafür der Text aus der lateinischen Vulgata den ersten Takten jeder Sonate untergelegt. Als Haydn die Umarbeitung des Werkes für Singstimmen vornahm, ließ er sich die alte Instrumental-Partitur abschreiben und setzte nun die Chor- und Singstimmen hinzu, nachdem er sich vorerst den früher (S. 218) erwähnten Text unter die letzte Zeile der Partitur vornotirt, nach Bedarf umgeändert, radirt, überklebt hatte, bis er mit sich im Reinen war. Es war dies eine schwierige Aufgabe, die nur Flickarbeit bleiben konnte und häufig den an sich schon wenig poetischen Text wenigstens nicht verbesserte. Jeder Sonate setzte er dann einen kurzen, vierstimmigen choralmäßigen Chorsatz auf
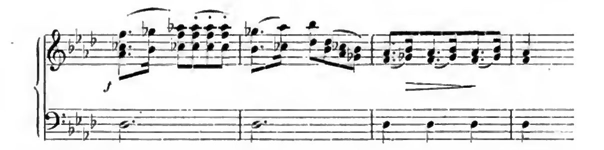
1 Breitkopf & Härtel, Part. u. Clavierauszug und Chorst., deutsch und ital.; Simrock, Clav. und Chorst.; C. F. Peters, Clav., deutsch und ital. Nr. 6 der Kirchenmusik. Der Auflagen in verschiedener Form bei Artaria (erste Bearbeitung) wurde schon S. 217 gedacht.

einen der Ausrufe in deutscher Sprache voraus, dem bei der Herausgabe auch der lateinische Text beigefügt wurde. Dem Orchester fügte er Klarinetten und Posaunen hinzu und änderte so manches. Und gerade hier ist es interessant zu sehen, wie er als erfahrener Meister mit richtigem Blicke vorging, in der Instrumentation hier zugab, dort dämpfte und so den durch Hinzutritt der Menschenstimme nun reicheren und klangvolleren Nummern Licht und Schatten verlieh. Es bleibt immerhin zu verwundern, daß Haydn diese Arbeit so überraschend günstig gelang, da er doch namentlich in der Führung der Singstimmen überall gehemmt war. Daher auch der vorwaltend homophone Stil; meistens bringt die Oberstimme die Melodie, während die übrigen Stimmen, auf Chor und Soli vertheilt, nur ab und zu eine vorsichtige Imitation erzwingen. Bei dieser Neugestaltung hat Haydn die ernste, würdig vorbereitende Introduction unverändert beibehalten, nur hat er die Flöte weggelassen. Die erste Nummer bringt mit glücklich gewähltem Ausdruck des Heilands Bitte: „Vater! vergieb ihnen". Mild und tröstend klingt mit Nr. 2 Jesus' Verheißung „Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein". Wie früher in der 8. Messe finden wir hier abermals vorgreifend ein Anklingen an Haydn's Kaiserlied:



Tief zum Gemüthe sprechend schildert uns die 3. Nummer des Heilands an seine trostlose Mutter gerichtete Worte: „Frau! Sieh' deinen Sohn!" und zum Jünger: „Sieh' deine Mutter!" fortan deine Vermittlerin vor Gott. — Doch der Schmerz wird übermächtig: „Mein Gott! mein Gott! warum hast Du mich verlassen!" Er selber, der eben noch Trost zugesprochen, ringt nun nach Kraft und Stärkung! Mit gesteigertem Ausdruck ist dieser Moment in der 4. Nummer wiedergegeben, in der wir Takt 56 bis 62 folgende höchst merkwürdige Stelle finden:





Nach dieser Nummer hat Haydn in dieser neuen Bearbeitung, das Werk damit in zwei Abtheilungen scheidend um der Einförmigkeit vorzubeugen, einen Instrumentalsatz nur für Blasinstrumente neu hinzucomponirt. Schon die Wahl der Instrumente (Flöte, je 2 Oboen, Klarinetten, Hörner, Posaunen, Fagotte und ein Contrafagott) zeigt, daß Haydn hier einen besonderen Eindruck beabsichtigte. Mit ausgesucht feinem Takt hat er die einzelnen Instrumente je nach ihrer Klangfarbe verwendet; hier in Gruppen zusammengestellt, dort einzeln hervorgehoben. So zeigt auch die thematische Anlage eine erstaunliche Sorgfalt, der Ausdruck eine tiefe und doch männlich ernste Trauer. Man sieht: er war der Fesseln ledig, die ihn in den übrigen Nummern hemmten; frei konnte er nun walten und sich in den erhabenen Gegenstand seiner Aufgabe vertiefen. Nur in dem Eingang der „Schöpfung" hat Haydn einen ähnlichen vom Adel höchster Vollendung getragenen Tonsatz geschrieben.

Die 5. Nummer, die sich diesem Instrumentalsatz unmittelbar, ohne vorangehenden Choralsatz, anschließt, giebt in einfach rührendér Weise die Worte „Mich dürstet", Jesus' Ruf nach Labung, sein Flehen um Erbarmen, als man ihm, dem Sterbenden, unter Hohn und Spott Wein mit Galle gemischt reichet. In den zwei letzten Nummern vollzieht sich die Katastrophe. „Es ist vollbracht!" ruft der Heiland in die Nacht hinaus; seine Mission ist erfüllt, sein Leiden steigt nun höher nicht. Der Tod tritt an ihn heran und in Ergebung und Vertrauen haucht er seine Seele mit den Worten aus: „Vater! In deine Hände empfehl' ich meinen Geist!"

Es ist zu beklagen, daß gerade in diesen letzten Nummern statt einer Steigerung des Ausdrucks das Gegentheil eintritt. Daran leidet namentlich die 6. Nummer, die überdies zwei an diesem Orte das Gefühl geradezu beleidigende Motive enthält. Es ist unfaßlich, daß sie Haydn nicht wenigstens nachträglich bei

Gelegenheit der häufigen Aufführungen des Werkes abgeändert hat. Die 7. Nummer ist wohl würdiger gehalten, doch entspricht auch hier vieles nicht dem natürlichen Taktgefühl. Als Schlußnummer wird nun „das Erdbeben" geschildert, ebenfalls mit hinzugefügtem Chor und leider nicht nach dem Originaltext.[2] Es ist schon bemerkt worden (S. 218), daß dieser viel richtiger vorgeht, indem er das Ganze, statt mit grellen Farben, versöhnend abschließt.

Faßt man das Werk als Ganzes zusammen, so bietet es trotz so mancher Schwächen doch so viel einfach Schönes, es spricht aus diesen Tönen so wahrhaft Haydn's frommer Sinn, sein reines kindliches Gemüth, daß es noch überall, wo es als kirchliche Feier zur Aufführung kam, eine religiös andächtige Stimmung hervorrief, wie dies zahlreiche Urtheile zu verschiedenen Zeiten bezeugen. So schreibt man (um nur Eines anzuführen) aus Leipzig: „Die Wirkung auf alle Anwesenden war tief und innig, wir haben seit zwei Jahren kaum jemals eine so allgemeine, feierliche Stimmung, bis zum letzten Moment dauernd, bemerken können".[3]

Indem wir uns nunmehr an Haydn als Operncomponist wenden, haben wir uns vor Allem ins Gedächtniß zu rufen, wie er selbst sich über seine Stellung der Oper gegenüber aussprach. Wir sahen, daß der jedem deutschen Componisten eigenthümliche Zug Italien zu besuchen, schon bei dem Jüngling durch Gluck angefacht, durch seine Beziehung zu Metastasio, Porpora und Hasse und durch den täglichen Umgang mit den italiänischen Sängern der fürstlichen Kapelle fortwährend genährt wurde und daß er selbst seiner Sehnsucht, dieses damalige Eldorado der Musiker zu besuchen, nicht nur Worte verlieh, sondern auch ernstlich Versuche machte, vom Fürsten aber jedesmal in zarter Weise beschwichtigt wurde. Gewiß hielt er sich für fähig genug, auch in dieser Richtung den Anforderungen der

---

2 Im Originaltext ist der Ideengang der 6. und 7. Nummer ein viel richtigerer; der Ausruf kommt beidemal bei Haydn zu voreilig. Haydn's Schlußnummer (als Instrumentalsatz) wurde in Mailand im J. 1813 bei einer Aufführung des Ballets „Prometheus", von Vigano neu in Scene gesetzt, mit theilweiser Musik von Beethoven, als Einlage benutzt.

3 Allg. Mus. Ztg. 1808, Nr. 31, S. 487.

Kunst zu entsprechen, wie wir dies aus seinem eigenen Munde am Ziel seiner Laufbahn vernehmen, wenn er sich gegen Griesinger äußert „er hätte anstatt der vielen Quartette, Sonaten und Symphonien mehr Musik für den Gesang schreiben sollen, denn er hätte können einer der ersten Opernschreiber werden und es sei auch weit leichter nach Anleitung eines Textes als ohne denselben zu componiren". Und an anderer Stelle: „Er glaubte selbst, daß er bei seinen guten Fundamenten im Gesang und in der Instrumental-Begleitung ein vorzüglicher Operncompositeur geworden wäre, wenn er das Glück gehabt hätte, nach Italien zu kommen". Haydn schlug auch den Werth seiner dramatischen Werke, den gleichzeitigen Operncomponisten gegenüber, nicht gering an. Wir lasen, daß er an Artaria schrieb (S. 174), indem er zwei seiner letztverfaßten Opern erwähnt: „ich versichere, daß dergleichen arbeith in Paris noch nicht ist gehört worden und vielleicht eben so wenig in Wienn, mein unglück ist nur mein aufententhalt auf dem Lande". Und weiterhin (S. 200), daß seine *Armida* „mit allgemeinen Beyfall aufgeführt wurde; man sagt es seye bishero mein bestes Werk".

Dennoch war er nicht blind gegen die geringe Haltbarkeit seiner Opern, indem er, wie abermals Griesinger mittheilt, wohl einsah, „daß sie in ihrer ursprünglichen Gestalt in der neuen Epoche (zu Anfang unseres Jahrhunderts) schwerlich mit Glück aufgeführt werden könnten". Auch früher schon gab er dafür einen triftigen Grund an in jenem Brief an Roth in Prag (S. 225), in dem er dessen Anerbieten, ihm eine Oper nach Prag zu schicken, mit den Worten ablehnt: „weil alle meine Opern zu viel an unser Personale gebunden sind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe," wobei er mit wahrhaft hochherziger Selbstverleugnung, auf seinen jüngeren Freund hinweisend, noch hinzufügt: „Ganz was anders wäre es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu komponiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich jemanden andern zur Seite haben kann". Haydn schrieb dieses drei Jahre nach Aufführung seiner *Armida*, mit der er (seine später in London verfaßte und unvollendet gebliebene Oper *Orfeo* abgerechnet) seine Wirksamkeit auf diesem Gebiet abgeschlossen hatte und damit, dieselbe ruhiger

überblickend, sein früheres Urtheil in richtigem Maße modificirte, indem er sich selbst sagen mußte, daß er seine sämmtlichen Werke für die Bühne eigentlich doch nur den begrenzten Verhältnissen seines Kreises, dem Geschmack und Privatvergnügen des Fürsten anpassen mußte.

Daß trotzdem seine letzten Opern, wie wir sahen, in deutscher Uebersetzung auch auf fremden Bühnen bis noch zu Anfang unseres Jahrhunderts Eingang fanden, darf uns nicht irre führen. Es blieb doch nur ein Scheinleben, denn abgesehen von dem, durch Zeit und Umstände bedingten, unseren heutigen Bedürfnissen gegenüber aber längst überlebten musikalischen Zuschnitt, tragen sie schon fast ausnahmslos in ihren unsäglich trostlosen Librettos den Todeskeim in sich. Und wenn der deutsche Uebersetzer der Oper *Orlando Paladino* den Don Pasquale die Worte singen läßt: „Gäben nur die Herren Dichter bessere Worte zur Musik" und weiterhin „Ach ihr Herren Dichter! habt Erbarmen mit der Tonkunst!" so hat er, die Handlung mit inbegriffen, nur zu wahr gesprochen, wie wir ja selbst gesehen haben.

Bei alledem kann man es zum Wohle der Entwickelung der deutschen Musik, dem Umstand nur Dank wissen, daß Haydn die italiänische Oper gleichsam nur streifte und daß sein Wunsch, nach Italien zu kommen, wie bereits gesagt, unerfüllt blieb, denn er wäre dort im günstigsten Fall ein glücklicher Nachahmer, doch schwerlich ein bahnbrechender Führer geworden; es fehlte ihm dazu im höheren Sinn jene dramatische Conception, scharfe Charakteristik und Objectivität, Eigenschaften, die dem Bühnen-Tondichter unentbehrlich sind. Von Vortheil war ihm die Beschäftigung mit der Oper dennoch, denn sie machte seine Technik nur noch flüssiger und erhöhte seinen melodischen Schönheitssinn.

Haydn folgt in seinen italiänischen Opern ganz und gar der alten Tradition; willig fügt er sich den überlieferten, conventionellen Forderungen derselben und glaubt seine Aufgabe erfüllt zu haben, wenn er seinen Sängern zu Dank schreibt, indem er ihnen Gelegenheit bietet, ihre Gesangskunst geltend zu machen. Treu dem vorgelegten Textbuch reiht sich in ermüdender Weise Arie an Arie in der üblichen Form, von übrigens hübschen Ritornellen eingeleitet, nur selten unterbrochen von 2- oder 3stimmigen Gesangstücken, aber wahrhaft überwuchert von meistens langgestreckten, wenn auch sorgfältig gearbeiteten Recitativen. Vor-

herrschend ist das Secco-Recitativ (begleitender Baß), bei erhöhtem Ausdruck in das durchcomponirte (mit Instrumentalbegleitung und im Zeitmaß) Recitativ übergehend. Mehrstimmige Ensemblesätze bilden das Finale, das bei größerer Ausdehnung aus einer zusammenhängenden Folge dramatischer Scenen besteht und durch häufigen Tempowechsel die nöthige Beweglichkeit und Steigerung erhält. Der Chor ist fast ganz ausgeschlossen; wo ein solcher im Textbuch angegeben ist, sind es eben nur die handelnden Personen — ein Hauptmangel, denn gerade hier hätte Haydn gewiß sein Bestes geliefert. In den Motiven zu den Arien zeigt sich Haydn wieder unerschöpflich in Erfindung; sie sind durchweg gefällig, oft wahrhaft reizend und stets leicht singbar und faßlich. Der Charakter der einzelnen Arien ist übrigens ein wesentlich verschiedener, bedingt durch die jeweiligen Sänger, entweder solche, die direct aus Italien kamen, so namentlich die Sängerinnen Bologna, Ripamonti, Valdesturla und die Sänger Speccioli, Negri, Bianchi, Moretti, Totti, Mandini, oder solche, die nie über Eisenstadt und Esterház hinauskamen, obwohl auch diese sich rasch die Gesangsmanier ihrer Collegen zu eigen machten, so die Ehepaare Friberth und Dichtler, die Sängerin Weigl, der Bassist Specht. Der Tenorist Dichtler war das in Haydn's Opern am meisten beschäftigte Mitglied (er sang in 10 Opern); der intelligente Tenorist Friberth war, wie wir sahen (I. 270), aus Nieder-Oesterreich gebürtig, wurde von Bonno und später von Gaßmann gebildet und sang vordem in den italiänischen Opern-Vorstellungen bei Hof. So verrathen denn deren Gesangsfertigkeiten schon die für sie gesetzten Arien, in denen entweder mehr der getragene Gesang oder die Bravour vorherrscht. Und an Passagenflitter ist kein Mangel, es wimmelt von Läufen bis ins hohe h, c, d (allerdings nach damaliger Stimmung einen Ton tiefer) und von großen Intervallsprüngen (auf Sicherheit im Treffen deutend).

Im Orchester verwendet Haydn an Blasinstrumenten fast ausnahmslos Oboen und Hörner paarweise, häufig mit Hinzufügung von Flöte, Fagott, Englisch Horn; nur einigemal greift er zu Trompeten und Pauken; die Klarinette kommt nur in den zwei letzten Opern vor. Die Finales haben meistens die volle Besetzung: Flöte, Oboen, Fagotte, Hörner (nur selten auch Pauken). Solos für Flöte, Oboe, dann auch Violoncell, sind

selten. Es ist wohl selbstverständlich, daß Haydn mit Aufmerksamkeit die Werke italiänischer Componisten verfolgte, die sowohl in Esterház als auch in Wien zur Aufführung kamen. Die in Esterház nachweisbar aufgeführten Werke wurden schon genannt (S. 8), doch fällt nur ein kleiner Theil in jene Zeit, da Haydn selbst für die Bühne schrieb. Die Opern des Wiener Repertoires sind aus der Beilage III. ersichtlich.

Bei dem Umstande, daß Haydn's sämmtliche Opern nach ohnedies kurzer Lebensfrist längst verschollen sind und an ihre etwaige vereinzelte Wiedererweckung in ihrer vollen Integrität kaum gedacht werden kann, die Partituren aber nur den Wenigsten zugänglich sind, wäre es eitel Bemühen, sich in weitläufige Zergliederungen einzulassen; deren Licht- und Schattenseiten aber ohne die nöthigen, uns hier zu weit führenden Belege zu bringen, würde zu nichts frommen und ohnedies die gestellte Aufgabe nicht fördern. Einige zu dem bereits Gesagten ergänzende Andeutungen über die einzelnen Arien werden genügen, uns auch in dieser Richtung der Haydn'schen Muse orientiren zu können.

Beim Überblick dieser Reihenfolge dramatischer Werke besagen in vorhinein deren bezeichnende Beiworte, wie wir sie aufzufassen haben. Während das erste Werk »*Acide*« (I. 223 f.) *Festa teatrale* (theatralisches Festspiel) betitelt ist, finden wir nun (wie früher vereinzelt angegeben) folgende Bezeichnungen: *Intermezzo* (Zwischen- oder Singspiel, kleine komische Oper) — »*La Canterina*«; *Dramma giocoso per musica* (heitere Oper) — »*Lo Speciale*«, »*Le Pescatrici*«, »*L'incontro improvviso*«, »*Il mondo della luna*«, »*La vera costanza*«, »*La fedeltà premiata*«; *Burletta* (kleines Lustspiel) — »*L'infedeltà delusa*«; *Azione teatrale* (theatralische Handlung) — »*L'isola disabitata*«; *Dramma eroicomico* (heroisch-komische Oper) — »*Orlando Paladino*«; *Dramma eroico* (heroische Oper) — »*Armida*«.

Wenn Haydn im komischen und heiteren Theil dieser Opern die entsprechende Saite anschlägt, so ist es keineswegs jener Scherz und Frohsinn, den wir aus seinen instrumentalen Werken kennen, es ist ein ganz aparter Ton der Heiterkeit, der eben nur für die Bühne paßt. Ganz besonders glücken ihm unter den Arien die Buffopartien, die in kecken, gesunden Zügen durchgeführt sind. Soll aber irgendwo die Gemüthstiefe vorwalten, kommt er seiner

auch hier unnachahmlichen Compositionsweise noch am nächsten. Und auffallend genug wird er gerade von den ernsteren Situationen gehoben und scheint dann zu vergessen, daß er, wie oben gesagt, doch nur dem Moment, dem stabilen kleinen Kreis unterhaltungsbedürftiger Zuhörer zu genügen angewiesen war.

Wir gehen nun zu den einzelnen Opern über.

La Canterina (S. 37) hat eine leicht geschürzte, heitere Handlung, der die Musik glücklich angepaßt ist. Wir haben nur 2 Soprane und 2 Tenöre, denen allein also, ohne den geringsten scenischen Wechsel, die Aufgabe der Unterhaltung zufällt. Die vier Arien sind kurz gehalten, doch haben zwei, Arie des Don Pelaggio (»*Jo sposar l'empio tiranno*«) und der Gasparina (»*Non vè chi mi ajuta*«) einen ganz hübschen Schwung. Der erste Akt schließt mit einem längeren Quartett, der zweite mit „Coro", d. h. mit einem mit Recitativen untermischten Ensemblesatz. Secco- und durchcomponirte Recitative wechseln ab; von den Blasinstrumenten sind nur Oboen und Hörner, Flöte und Englisch Horn verwendet.

Lo Speciale (S. 39), durchaus bedeutender und auch umfangreicher, ist ebenfalls nur mit 2 Sopranen und 2 Tenören besetzt. Das gut gegliederte Textbuch, das noch heute als nicht zu verachtender Stoff zu einem unterhaltenden Lustspiel dienen könnte, bietet dem Componisten schon mannigfaltigere Anhaltspunkte, die von Haydn auch geschickt ausgenutzt sind. Die ganze Oper, auffallend durch detaillirte Charakteristik, ist vielleicht Haydn's abgerundetste und in allen Theilen mit sichtlicher Liebe ausgearbeitet. Wir haben 8 Arien, 1 Terzett und 2 Quartette als Finales; Secco-Recitative (nur ein Recitativ ist mit Streichquartettbegleitung) verbinden das Ganze. Von den einzelnen Nummern sind hervorzuheben eine Coloraturarie des Sempronio, eine weich gehaltene Sopranarie der Griletta[1] und 2 Arien des Volpino, die eine empfindungsvoll, die andere mit türkischem Anstrich (Volpino als Türke verkleidet). Die Perle der Oper ist das 2. Finale, ein Quartett, das in seiner weichen Haltung lebhaft an das reizende Quintett in *Cosi fan tutte* erinnert. Das

---

1 Haydn hat die Arie »*Caro Volpino amabile*« noch ein zweitesmal componirt mit Coloratur bis hoch c.

Orchester hat dieselbe leichte Behandlung wie vordem; von den Blasinstrumenten fehlt diesmal Englisch Horn.

Mit der Oper *Le Pescatrici* (S. 46) treten wir, die Hausräume verlassend, hinaus in die freie Natur; alles wird farbiger, lebendiger und auch die Besetzung ist reicher (2 Sopr., 1. Alt, 2 Ten., 2 Bässe). Ein heiterer, einfach ländlicher Chor leitet die Oper ein; 3 weitere Chöre (immer nur die handelnden Personen) folgen später, alles frisch, gefällig und leicht in der Ausführung. Von den 16 Arien nähern sich einige mehr der Ariette; die Motive sind meistens ansprechend und ungezwungen;[2] eine große Scena mit allen 7 Personen ist voll Leben, kräftig und namentlich auf energischen Baß gebaut. Die Finales erheben sich nicht zu besonderer Bedeutung. Von den vielen Recitativen ist nur eines durchcomponirt; im Orchester greift Haydn neben Flöte, Oboen, Fagott, Hörner wieder zu Englisch Horn.

L'infedeltà delusa (S. 60) ist als *Burletta* von mäßigerem Umfang; dennoch zählt die Partitur nebst Einleitung (alle 5 Personen) 11 Arien, 1 Duett und 2 Finale. Einige Arien sind wieder stark gewürzt mit Coloratur bis h und cis, andere sind mehr breit gehalten. Die erste Arie des Filippo »*Quando viene a far l'amore*« ist die bis dahin am reichsten instrumentirte und deutet wieder auf die ungewöhnliche Fertigkeit des Sängers Friberth. Die einzige Baßarie des Nanni bewegt sich im Umfang von 2 Octaven bis $\overline{f}$; bei dieser und einer zweiten Arie, wie auch bei der Einleitung tritt zum erstenmale das Violoncell obligat auf; in zwei Nummern führt Haydn ebenfalls zum erstenmal auch die Pauken ein.

L'incontro improvviso (S. 74) ist die bisher bedeutendste Oper größeren Genres. Friberth hatte das französische Original (von Dancourt) ins italiänische übersetzt, aber durchweg umgearbeitet; zwei Personen, Vertigo und Amina, fehlen bei Haydn und die Reihenfolge der Scenen und Arien weicht ganz ab vom Original. Wir zählen 13 Arien, 3 Canzonetten, 3 Duette, 1 Terzett; 1 Chor (Bässe unisono), 3 breit angelegte Finale und 1 kurzes Orchesterstück. Die Partitur enthält eine Fülle von Schön-

2 Auch hier ist eine Arie (»*Voglio amar*«) ein zweitesmal componirt und zwar mit Coloratur bis hoch d; die erste Violine geht fast durchaus mit der Singstimme.

heiten und ist reich an Abwechselung. Wir nehmen hier von dem Ehepaar Friberth Abschied, das zum letztenmal auftritt, um bald darauf nach Wien zu übersiedeln (I. S. 270). Dem vortrefflichen Sänger fallen 3 Arien zu, in denen er seine umfangreiche Stimme, Bravour und warmen Vortrag zeigen kann; eine derselben »*Il guerrier con armi avvolto*« hat kriegerischen Charakter und ist daher auch mit Trompeten und Pauken aufgeputzt. Seiner Frau sind 2 empfindungsvolle Canzonetten und 2 Arien zugewiesen, in denen es an hochgehenden Passagen und großen Intervallsprüngen nicht fehlt.[3] In einem hübschen Duett »*Son quest'occhi un stral d'amore*« vereinigen sich Beide zu liebeglühendem Gesang.[4]

In den 3 Arien des Calandro konnte Haydn seinem humoristischen Drang vollauf Genüge thun; sie sind im lebhaften Buffoton, kräftig und hochkomisch gehalten, originell instrumentirt und schon im Rhythmus eigenartig. Eine derselben »*Non pariamo santarelli*« verlangt vom Baß das $\bar{g}$.[5]

Eine frappantes Beispiel von Tonmalerei bietet eine Arie des Osmin, in welcher das Reisen zu Land und zu Meer (*per terra correre, per mare vogheremo*) musikalisch illustrirt ist, das erstemal die Streichinstrumente in 32tel Läufen gegen einander, die Singstimme in gebrochenem Accord auf und nieder, das zweitemal die Streichinstrumente in gebrochenen gleichsam wie vom Winde gepeitschten Accorden gegen einander, die Singstimme in auf- und niederwogendem Septaccord. Eine der schönsten Nummern ist das zarte Terzett für 3 Sopranstimmen »*Mi sembra un sogno*« mit 2 Hörner, 2 Engl. Horn, die Violinen mit Sordinen. Die Schlußnummer der Oper, Soli und Chor abwechselnd, ist verstärkt mit Trompeten, Tamburin und Cinellen, so hat auch ein kurzes Orchesterstück nur Oboen, Hörner, Triangel, Cinellen und Pauken. Trotz der überwiegend größeren Anzahl interessanter Nummern kam die Oper über die Geburtsstunde nicht hinaus und es ging ihr daher noch schlechter als Gluck's Oper,

3 Die zweite eingelegte Arie »*Or vicina a te mio cuore*« mit entschiedenem, kräftigem Charakter erschien in Partitur bei Artaria.

4 Auch bei Gluck als Duett »*Vois-je, o ciel, c'est l'âme de ma vie*«.

5 Bei Gluck »*Les hommes pieusement pour Catons nous tiennent*« (in deutscher Übersetzung „Unser dummer Pöbel meint", zu welchem Thema Mozart sehr beliebte Variationen schrieb, Köchel Nr. 455).

die in der deutschen Übersetzung („Die unvermuthete Zusammenkunft oder: die Pilgrimme von Mekka“) bei einer Reprise im Jahre 1807 nicht mehr aufkam.

Il mondo della luna (S. 80) übertrifft alle bisher genannten Opern an gehaltloser Handlung; die Oper zählt zu den Spektakelstücken, wo die Schaulust die erste Rolle spielt. So ist denn auch der Musik zu dem umfangreichen Libretto mit wenigen Ausnahmen nur für den Augenblick Rechnung getragen. Die Partitur enthält, langgestreckte Secco-Recitative ungerechnet, 17 Arien, 2 Duette, 2 Chöre, 3 Finale, 5 Instrumentalnummern und 1 Balletto (bei letzterem tritt die Piccoloflöte oder Piffero hinzu). Zu den wirklich schönen Nummern zählt die Ouverture (Symphonie Nr. 31), die Einleitung zum 3. Akt (Ouverture Nr. 2) und die in der Mariazeller Messe als *Benedictus* verwendete Arie des Ernesto (S. 333).

La vera costanza (S. 87), die ursprünglich für Wien bestimmte Oper, ist wesentlich von ihren Vorgängern verschieden; sie ist mehr dem damals im Hoftheater herrschenden Geschmack und gewiß auch jenen Sängern, die Haydn bei der Ausführung im Sinne hatte, angepaßt. Von den bisherigen Opern ist sie auch die erste, die in deutscher Übersetzung auf anderen Bühnen Eingang fand. Im Gesangspersonal treffen wir nunmehr, den Tenoristen Dichtler ausgenommen, auf neue Namen, sämmtlich dem Lande Italien angehörig, und als die bedeutendste Sängerin die vordem (S. 19) erwähnte Ripamonti. Die Oper zählt 11 Arien, 2 Duette, 1 Quintett, 3 Finales und 1 Instrumentalsatz. Im Clavierauszug mit Gesang erschienen bei Artaria 4 Arien und 1 Duett. Eine Arie des Ernesto »*Per pietà vezzosirai*« hat wieder ein Übermaß an Verzierungen; eine Arie des Conte »*A trionfar t'invita*« mit kriegerischem Charakter hat ebenfalls ihre Rouladen, wechselt in Tempo- und Tonart und ist voll Leben; die kleine Baßarie ist wiederum dieser Stimmlage vortheilhaft angemessen; die übrigen nähern sich mehr der Ariette leichtester Art. Das 2. Finale hat reichen Tempo- und Tonartwechsel; die Schlußnummer „Coro“ bewegt sich in der gewöhnlichen Rondoform. Über die Ouverture (siehe dort Nr. 6) wurde schon S. 284 gesprochen; die Besetzung ist die gewöhnliche: 2 Oboen (auch Flöte), 2 Fagotte, 2 Hörner. Die Lebensfähigkeit dieser Oper kam nicht über das Jahrhundert hinaus, was

nicht zu verwundern ist, da ihr das nöthige Mark fehlt; sie hat zuviel landläufigen schablonenhaften Charakter und steht an eigentlichem Gehalt gegen die Oper vom Jahre 1775 weit zurück.

Ganz isolirt von allen anderen Haydn'schen dramatischen Werken steht *L'isola disabitata* (S. 99). Ernst wie die Handlung ist auch die Musik. Ob Haydn beauftragt war, gerade dieses Libretto zu bearbeiten oder ob es ihn selbst drängte, endlich einmal aus dem ewigen Einerlei von Getändel heraus zu kommen, steht dahin. Der Grundstock der Partitur sind die Recitative, die sämmtlich durchcomponirt sind und zwar mit erstaunlicher Sorgfalt und wählerischer Gewissenhaftigkeit, wahrhaft überraschend durch ihren charakteristischen, edlen Ausdruck. Haydn durfte sich hier in Wahrheit mit den Anfangsworten der Costanza rühmen: »*Qual contrasto non vince l'indefesso sudor*«! Diesmal standen ihm ausschließlich nur italiänische Sänger zu Gebote und unter ihnen seine Angebetete als Silvia, neben der ernsten Costanza (gleich Agathe und Ännchen) das einzige heitere Element der Handlung. Außer der Ouverture (siehe dort Nr. 3 und S. 284 erwähnt) und den ausführlichen Recitativen zählen wir hier nur 6 Arien (eine siebente ist nur die Wiederholung der vorhergehenden, von Sopran auf Tenor übertragen und in Recitativ übergehend) und 1 Quartett als Schlußnummer. Die Arien entsprechen dem Dialog, alle sind gehaltvoll und edel gehalten. Die Instrumentation, nebst dem Streichquartett Flöte, Fagott, je 2 Oboen und Hörner (nur gegen Schluß reiht sich die Pauke an) ist maßvoll und die Situation hebend; in der letzten Nummer sind Flöte, Fagott, Violine und Violoncell obligat eingeführt. Nach dem Ausdruck der Trauer und Sorge erquickt um so mehr das Finale, in dem sich die Liebenden, Costanza und Fernando, Silvia und Enrico, dem freudigen Gefühl ihrer Vereinigung in warmgefühltem Doppelgesang hingeben.

Mit der Oper *La fedeltà premiata* (S. 167) begrüßen wir das nach dem Brande neuerbaute Schauspielhaus. Wiederum haben wir es mit einem unruhigen, lose zusammengehaltenen Opernstoff zu thun, unter dem auch die Musik leidet. Auf den Zusammenhang mit der hie und da erwähnten Oper „Der Freybrief" wurde schon hingewiesen (S. 168 f.) In diese Partitur sind 4 Nummern von Haydn aufgenommen, so die Arie der Fillide »*Deh soccorri un infelice*« (nun Lenchen's Arie „Ach, der

Liebe Glück empfinden"); die von Haydn zweimal componirte Arie des Perruchetto und »Salva ajuto« (nun Arie des Klaus „Ja, ja Hans Klaus"); der Eingangschor »*Bella Dea*« (als Finale benutzt). Die nicht mehr vollständige Partitur zählt nach dem Textbuch 11 Arien, 2 Chöre, 3 Finale; als Schlußnummer dient ein kurzer, von Soli unterbrochener Chor in Rondoform »*Quanto più diletto*«.[6] Daß Haydn die Ouverture als letzten Satz der „Jagdsymphonie" (siehe dort Nr. 40) benutzte, wurde schon erwähnt (S. 269). Einige hübsche Arien abgerechnet, darunter die Baßarie des Melibeo »*Mi dica il mio signore*« (mit Trompeten) und die Sopranarie der Amaranta »*Vanne, fugge, traditore*«, erhebt sich die Musik nicht über das Niveau einer Gelegenheitsarbeit. Und mit Recht: wer hätte auch auf solcher Unterlage sein Bestes verwenden wollen. Im Beginn der Oper, einem gefälligen Chor, unterbrochen von durchcomponirtem Recitativ, nahm Haydn wohl einen ernsten Anlauf, hat aber nachträglich die Hälfte der Nummer gestrichen. Eine der besten Sängerinnen, Sgra Valdesturla, die hier zum erstenmale und in zwei Rollen auftrat, finden wir auch in den zwei letzten Opern.

Orlando Paladino (S. 194), jene Oper, die bestimmt war, als Festvorstellung bei dem erwarteten Besuch des russischen Großfürsten Paul und Gemahlin zu dienen, war vortrefflich besetzt (es wirkten die zwei besten Sängerinnen, Valdesturla und Bologna mit) und glänzend ausgestattet. Es ist die einzige von Haydn bearbeitete Oper, in der das heroische und komische Element vermengt ist. Sie zählt 18 Arien, 2 Duette, 3 Finale und 1 kurzes Instrumentalstück für Blasinstrumente (Flöten, Oboen, und Fagotte). In 3 Nummern ist nun wieder die Klarinette angewendet. Der Ouverture (siehe dort Nr. 10) wurde schon S. 285 gedacht. Unter den Arien zeichnen sich auch hier die im Buffoton geschriebenen aus, welche dem drolligen Schildknappen Don Pasquale zufallen. Eine derselben, die er zu Pferde sitzend singt, wurde schon erwähnt; die zweite »*Ho viaggato in Francia*« appellirt an die Zungenfertigkeit und verlangt das hohe h und c im Falsett; die dritte »*Ecco spiano, ecco il mio trillo*«,

6 Herr Musikprofessor F. W. Jähns in Berlin hatte die Güte, mir eine Copie dieses Chores (nach einer angeblich von Elßler gefertigten Abschrift) zuzusenden.

in der er seinen Triller, sein Staccato und seine Arpeggien anpreist, steigt in 16tel Bewegung durch 2 Octaven bis e. Mit einer kurzen aber höchst ausdrucksvollen Arie beginnt der 3. Akt: Charon, am Flusse Lethe, in seinem Kahne Wache haltend und den unbegrabenen Schatten Halt gebietend (»*Ombre insepolte di quà partite*«). Den feierlich gemessenen Baßgesang begleiten die Blasinstrumente in Octaven, zuerst die Flöte, dann auch Oboen, Fagott und Hörner; Violinen und Cello führen dazu in gebrochenen Accorden eine Wellenfigur aus — eine Scene von wunderbarer Wirkung. Von den beiden gefälligen Duetten wurde das erste »*Qual tuo visetto amabile*« während Haydn's Anwesenheit in London als Einlage in der Oper *Il Burbero di buon cuore* (von Martin) gesungen. Die 2 Finale sind weitläufig ausgeführt, das dritte ist kurz und in der früheren Rondoform.
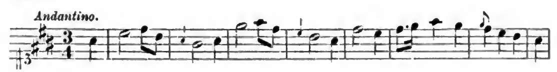
Armida (S. 199), deren Stoff Tasso's »*Gerusalemme liberata*« entnommen ist und seit Lulli (1686) von unzähligen Componisten bearbeitet wurde, weicht merklich ab von allen früheren Opern Haydn's. Alles ist gedrungener, kräftiger, flüssiger und dem Durchschnittscharakter der zur Zeit das Repertoire beherrschenden italiänischen Opern sich nähernd, daher aber auch weniger eigenthümlich und tiefgehend. Schon die Ouverture (siehe dort Nr. 11), der S. 285 gedacht wurde, deutet auf den Charakter der ganzen Oper. Wir haben 14 Arien, 1 Duett, 1 Terzett, 1 Ensemblesatz als 3. Finale und als kurzes Instrumentalstück einen Marsch für Blasinstrumente (2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner). Die Arien sind frisch und kräftig und der italiänischen Singweise angemessen; an Läufen in die oberen Regionen ist wiederum kein Mangel. Die Instrumentation ist bei einigen sehr üppig gehalten (Flöte, Fagott, Oboen und Hörner) und lebendig durchgeführt; eine Arie des Rinaldo (»*Vado, a pugnar*«) hat sogar Trompeten und Pauken; eine zweite des Ubaldo (»*Prence amato in quest' amplesso*«) mit kriegerischem Charakter ebenfalls Trompeten. Eine dritte des Ubaldo (»*Valorosi compagni*«) erschien in Clavierauszug bei Artaria; ebenso eine ein zweitesmal componirte Arie der Armida (»*Odio, furor, dispetto*«) von kräftigem Ausdruck und Anläufen bis c. Ein langes mit Passagen und Terzengängen (Sopran wieder bis c) geschmücktes Duett zwischen Armida und Rinaldo beschließt den ersten, ein Terzett den zweiten Akt. Secco-Recitative und solche mit Instrumental-

begleitung wechseln ab. Zu den gelungensten Partien zählen die Scenen im Zauberhain; im übrigen verläuft alles zu gleichförmig, es fehlt ein eigentlicher Höhepunkt. Diese und die vorhergehende Oper waren, wie wir gesehen (S. 195 und 201), so ziemlich die letzten Haydn'schen Opern, die noch zu Anfang unseres Jahrhunderts (1805) zur Aufführung kamen, erstere in Hamburg, letztere in Turin.

Im Rückblick auf die genannten Opern kommen wir nochmals auf die zweite, *Lo Speciale*, zurück, als der wohl einzigen, die, nach Bedürfniß eingerichtet, zum Versuch einer Wiederbelebung zu empfehlen wäre. Haydn konnte hier noch unbefangen arbeiten und mag ihn die einfach natürliche Handlung, namentlich aber bei seiner schalkhaften Natur die Art und Weise, wie der alte Narr Sempronio von seinen jugendlichen Nebenbuhlern gefoppt wird, angezogen haben, während all' der gleißnerische Flitter, der den meisten späteren Opern mehr oder minder anhaftet, seiner ehrlichen Natur widerstrebt haben mußte. *Lo Speciale* nimmt als Ganzes neben ihren Schwestern etwa die Stellung der kleineren Orgelmesse (S. 329) zu den späteren großen Messen (deren Bekanntschaft wir noch zu machen haben) ein, die aber allerdings gleich Riesen den sämmtlichen Opern Haydn's gegenüber stehen.

Einige Zeilen seien noch dem Marionetten-Theater gewidmet, obwohl sich von der Musik, die Haydn für diese „Welt im Kleinen" schrieb, nur zwei Stücke erhalten haben. In seinem Katalog führt Haydn unter „Deutsche Marionetten-Opern" auf: „Genovefens 4. Theil"; „Philemon und Baucis"; „Dido"; „Die bestrafte Rachgier oder: das abgebrannte Haus"; „Der krumme Teufel" in Wien aufgeführt. Letztere war, wie wir wissen, das erste Theaterstück, zu dem Haydn die Musik schrieb (I. 153 ff.) Das vorgenannte Stück war ein damals oft gegebenes Lustspiel, zu dem Haydn die Orchesterstücke lieferte; „Dido" eine Marionettenoper, wurde 1777 in Esterház und dann im Schönbrunner Lustschloß vor der Kaiserin gespielt (S. 79); Genoveva's 4. Theil, ebenfalls Marionettenoper, von der noch das umfangreiche Textbuch existirt, wurde 1777 in Esterház aufgeführt (S. 80 f.). Somit bleibt uns noch „Philemon und Baucis" — „ein kleines Schauspiel mit Gesang" (wie das Textbuch besagt), zur Feier des Besuches der Kaiserin 1773 in Esterház aufgeführt (S. 63 f.).

Haydn hatte, wie wir sahen, für dieses Fest keine neue italiänische Oper geschrieben. Um so mehr darf man annehmen, daß er sich wird bemüht haben, das kleine Schauspiel mit seiner Musik zu schmücken; dies zeigt schon die Ouverture (b. 1.) und die kleine Canzonette, die oben erwähnten zwei Nummern; obendrein mußte ihn aber auch das gemüthvolle Textbuch angeregt haben. Es ist bedauerlich daß die Musik, wahrscheinlich beim Theaterbrand, verloren ging; immerhin aber wäre es möglich, daß sie sich anderwärts erhalten hat, da das Stück ja auch im Auslande gegeben wurde (S. 65). Als Anhaltspunkte bei etwaiger Auffindung können dienen: das Personen-Register — Jupiter und Merkur (als Wanderer); Philemon und Baucis (ein altes armes Ehepaar); Aret (ihr Sohn); Narcissa (seine Braut): Chor der Nachbarn und Nachbarinnen. Die Textanfänge der Gesänge: Chor („In Wolken hoch emporgetragen"); Arie des Philemon („Mehr als zwanzig Jahr Vermählte"); Canzonette des Philemon („Ein Tag der Allen Freude bringt"); Arie der Baucis („Heut' fühl' ich der Armuth Schwere"); Arie des Aret („Wenn am weiten Firmamente"); Duett, Aret und Narcissa („Entflohn ist nun der Schlummer"); Chor („Triumph, dem Gott der Götter") vor dem Beginn des Finale. Der Anfang der Canzonetta lautet:



Die erste der 3 Cantaten für eine Sopran-Solostimme »*Ah, come il coure mi palpita nel seno*« (n. 1) erschien wie früher erwähnt (S. 196) zuerst bei Artaria.[1] Die Orchesterbegleitung besteht nebst dem Streichquartett aus Flöte, 2 Oboen, Fagott und 2 Hörnern und greift mächtig ein in diese (nach unseren heutigen Ansichten so zu benennende) „Concertarie". Mit Angst und Zittern hat Phillis so eben einen Brief erbrochen, aus dem sie erfährt, daß Philen, ihr Geliebter, für sie, die Ungetreue, gestorben ist. — In dem einleitenden durchcomponirten Recitativ klagt sie sich heftig an; doch der wilde Affect legt sich und geht im Arioso (»*Ombra del caro bene*«) in eine ruhige, zärtliche Stim-

1 Nebst der Ausgabe bei Artaria (siehe S. 196) ist die Cantate angezeigt in Hofmeister's Musikalien-Katalog (1802); dito J. C. F. Rellstab in Berlin (1792) als »*Scena pel Sop. a 11 con Harmonica (o Fortepiano)* oblig."; dito bei Longman & Broderip als »*A favorite Italian Cantata with accompaniments for a Band.*«

mung über. Wiederum gewinnt der Schmerz die Oberhand; Phillis glaubt ihren Geliebten zu hören, der vom Ufer des Lethe aus ihr Vorwürfe macht und ihr die Schuld an seinem Tode beimißt. Mit den Worten »*Tiranno a te mi rese una pietà fedele*« hebt in raschem Tempo die Arie an, in der die Schuldbewußte abwechselnd ihre treue Liebe betheuert und in heftigen Klagen über das Unglück ihrer Liebe aufflammt. Die Recitative in dieser leidenschaftlichen opernhaften Scene sind voll Ausdruck und Schwung und finden sich weiterhin Stellen von melodischem Reiz und zauberhafter Klangwirkung, so der Eintritt des Arioso mit Flöte und Horn-Solo unisono und im Allegro die Stelle bei den Worten »*Fida ti amai, e fida verrò l'ombre ancor*«, bei der man unwillkürlich an Beethoven's „Glücklich allein ist die Seele die liebt" gemahnt wird. Für eine Sängerin mit großer Stimme wäre diese Arie, die nirgends durch alten Zierrat verunstaltet ist, sondern einen dramatischen, gluthvollen Vortrag verlangt, noch heute eine schätzenswerthe Wahl.

Von der Trauercantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen" (n. 4a) hat sich zwar nur der Singpart mit Baß-Unterlage erhalten (S. 221), allein er genügt, um daraus den Werth der Cantate, die „als ein Meisterstück" und wiederum als „erhabenes Produkt seiner Muse" geschildert wird,[1] zu ersehen, die aber in keinem Verhältniß zu dieser Lobeserhebung steht. Sie besteht aus 3 Sätzen, 1. und 3. Satz Es-dur $^3/_4$ in gleichem Charakter, Mittelsatz As-dur $^2/_4$ Andantino, etwas bewegter. Der Ausdruck und die Führung der Singstimme ist lahm und die Declamation schwunglos und ungenügend. Die Cantate wurde, wie schon erwähnt (I. 267) von dem Baryton-Virtuosen Karl Franz, für den sie geschrieben, in Nürnberg öffentlich vorgetragen; in Leipzig sang sie Mad. Schicht geb. Valdesturla, von Franz begleitet, in einem Gewandhausconcert (S. 222).

Haydn tritt vielleicht in keiner seiner Compositionen so ganz aus sich heraus als in der Cantate »*Arianna a Naxos*« (n. 9), seiner „lieben Arianne", wie er selbst sie nennt (S. 237). Es ist geradezu eine große Opernscene, die uns hier vorliegt, wechselnd mit durchcomponirten Recitativen und Sätzen im Arienstil. Alles

---

1 Meusel, Museum f. Künstler 2c. 1788. — Musikal. Realztg. 1788.

ist tiefempfunden, hochdramatisch und wahr im Ausdruck und läßt einzig nur die Orchesterbegleitung vermissen, für die das Werk wie geschaffen ist und die, wie früher erwähnt, auch schon von fremder Hand versucht wurde. Diese Cantate wurde zuerst im Februar 1791 in London öffentlich von Pacchierotti in einem der *Ladies*-Concerte gesungen und Haydn selbst begleitete am Clavier.[1] Sie wurde mit größtem Beifall aufgenommen und wurde das „musikalische *desideratum*" der Saison. In der Ausgabe von J. Bland, dem Haydn das Autograph geschenkt hatte (S. 235), war sie damals, mit Haydn's Monogramm versehen, auch in seiner Wohnung zu kaufen.[2] Wenn auch unsere heutige dramatische Empfindung tiefer greift, so bleibt die ohnedies mit stetem Beifall aufgenommene „Arianna" noch immer eine würdige und zudem dankbare Aufgabe für eine große Sängerin (Mezzosopranistin). Die ziemlich umfangreiche Cantate enthält einige besonders auffallende geniale Stellen; so u. a. die den Worten angepaßte Nachbildung, wo Arianna die Klippe erklimmt, um Theseus zu entdecken; der enharmonische Ruck (Septaccord auf g mit darauffolgendem As-moll-Accord) mit dem gesteigerten Ausrufe »*Teseo! m'ascolta!*«; der entsprechend düstere Baßgang zu den Worten »*Già più non reggo il pie vacille*«; der frappante Eintritt des Des-dur-Sextaccordes nach C-moll bei dem Rufe »*l'alma tremante!*« Ein Presto mit gesteigertem Ausdruck auf die verzweifelten Worte »*Misera abbandonata! non hò chi mi consola*« beschließt dieses so merkwürdige interessante Werk.[3]

Haydn's Einlagsarien zu Opern bieten kaum Veranlassung zu näherer Bekanntschaft. Sie sind, wie sich wohl erwarten läßt, den Sängern angepaßt, ohne tieferen Gehalt, aber von natürlichem gesundem Fluß und ihrem Eintagszweck entsprechend.

---

1 Pohl, Haydn in London, S. 117. Daß Haydn nur ein einzigesmal in London öffentlich (im Concert der Mara) spielte (siehe S. 23) ist somit zu berichtigen.

2 Das Autograph wurde 1872 in einer Auction von Puttik & Simpson verkauft; die Bemerkung, daß das Werk nicht im Druck erschienen sei, widerlegen außer Bland die Ausgaben von Artaria und Simrock (letztere mit ital., deutschem und franz. Text).

3 Paisiello soll sich über dasselbe mit den Worten *Che porcheria tedesca!* geäußert haben. (Fröhlich. in Ersch und Gruber's Allg. Encyclopädie.)

Nr. 2 ist die nachcomponirte Arie in Haydn's eigener Oper *L'incontro improvviso* (u. 2. S. 196 u. 351). Nr. 3 (bei Breitkopf und Härtel mit italiänischem und deutschem Text erschienen) ist eine gefällige Ariette; dem Andante folgt Presto 6/8 und diesem die Wiederholung der ersten acht Takte, gleichsam als Moralspruch. Nr. 4, dem durchcomponirten Recitativ, reich instrumentirt und voll kecker Züge, folgt F-moll voll Schwung und Leidenschaft. Nr. 5 eine Baßarie im kleineren Stil, aber frisch und, wie bei Haydn immer dem Baßcharakter gemäß. Nr. 6 im heiteren, leichteren Genre ist ohne Zweifel dem Sänger auf den Leib geschnitten; ebenso Nr. 7, das in Presto in 6/8 übergeht. Nr. 8 ist reich instrumentirt; das Ritornell bringen Fagott und Primgeige in Octaven; die Singstimme ist mit leichter Coloratur bedacht. Nr. 10 hat Pathos, Instrumentation reich ausgestattet mit anziehenden Baßgängen; dem Andante folgt Allegro, alles in größeren Zügen. Nr. 11, in 6/8 übergehend, hat frischen Zug, vom Orchester lebhaft unterstützt.

In die Zeit der 80er Jahre fallen auch Haydn's erste Lieder. Wien stand damals auf diesem Gebiete der Musik gegen den Norden Deutschlands weit zurück, wo die beschränkte Arienform der Operette oder des Singspiels unleugbar Einfluß auf die Ausbildung des Liedes hatte. Der Norden hatte nicht nur seine Dichter, Goethe, Gleim, Hagedorn, Gellert, Jacobi, Weiße, Claudius, Hölty, Uz, sondern auch die richtigen Componisten zur Hand, C. Ph. Em. Bach, Benda, J. A. Hiller, Kirnberger, Neefe, Krebs, B. Th. Breitkopf (von dem 1770 die ersten gedruckten Lieder Goethe's, ohne dessen Namen, in Leipzig erschienen), J. André, namentlich aber J. F. Reichardt und J. A. Peter Schulz, welche das Lied in seiner volksthümlich einfachen Weise mit künstlerischem Sinn auszubilden bestrebt waren. In Wien finden wir zu gleicher Zeit die bei Artaria, Kurzböck, Joh. Traeg, Rud. Gräffer, Gottfried Friedrich, Löschenkohl im Druck erschienenen Lieder von Jos. Ant. Steffan, Kozeluch, Friberth, Beecke, Sterkel, J. A. Hoffmeister, Hackel, Schenk, Stadler (der Name Mozart erschien erst 1790; Gluck's Oden, dem rhetorischen Standpunkt zugehörig, kommen hier nicht in Betracht).

Über Haydn's Lieder dieser Periode können wir uns kurz fassen; ein vollgültiges Urtheil wird erst dann zulässig sein, wenn uns seine späteren und ungleich besseren Arbeiten dieser Gattung vorliegen werden, obwohl auch diese eine für Haydn selbst, sowie für die Entwicklung des Liedes untergeordnete Stellung einnehmen.

Haydn kannte die neueren Dichter seiner Periode nur wenig und gestand es gerne zu, daß er sich in deren Ideenkreis nicht mehr einzuleben vermochte. Da sein Hauptaugenmerk auf das Strophenlied gerichtet war, hatte er bei der ihm ohnedies spärlich zu Gebot stehenden Wahl von Gedichten seine liebe Noth, denn, wie er klagte, eine Melodie, welche für die erste Strophe passe, füge sich selten zu den folgenden; oft sei der Sinn in einer Zeile geschlossen, aber nicht in der, welche ihr correspondiren sollte; man sei auch nicht sorgfältig genug in der Wahl der Vokale. Der Mangel litterarischer Kenntnisse machte sich ihm gleich in den ersten 24 Liedern fühlbar; er überließ sich daher, wie wir sahen, gänzlich der Wahl und Einsicht seines Gönners und Freundes, v. Greiner, an dessen fein gebildetem Taktgefühl man völlig irre wird, wenn man die Haydn zur Composition empfohlenen oder von ihm gebilligten Gedichte überblickt. Mit wenigen Ausnahmen überbieten sie sich an Abgeschmacktheit und kann es nicht überraschen, wenn Körner, der vielleicht nur von den ersten Serien Lieder von Haydn Kenntniß hatte, dem Herausgeber der „Erholungen" (?), der Schiller's „Sehnsucht" in Musik gesetzt haben wollte und im Begriff stand, sich deshalb an Haydn zu wenden, von Dresden aus an Schiller schreibt (29. März 1802): „Ich zweifle nur ob er ein gutes Gedicht versteht, da er immer in sehr schlechter Gesellschaft gelebt hat, er habe daher Zelter oder Hurka vorgeschlagen". [1]) Darauf componirte Hurka das Lied. In England war Haydn dann schon wählerischer, sowie auch später bei seinen drei- und vierstimmigen Gesängen.

Es muß auffallen, daß Haydn, der doch sonst, wie wir oft genug sahen, in seinen Compositionen den Volkston so richtig traf, in seinen Liedern, wie es scheint, dies nicht einmal beabsichtigte; waren sie ja doch nur als kleine, dem Augenblick zur Zer-

1 Schiller's Briefwechsel mit Körner. S. 277.

streuung singlustiger Dilettanten dienende Kleinigkeiten gedacht. Man sollte meinen, daß er bei seinem einfach menschlichen naturwahren Empfinden gerade im kleinen Liede Hervorragendes hätte leisten müssen. Offenbar fehlte ihm dazu der rechte Anstoß von Außen. In seiner Umgebung, nur auf das instrumentale Gebiet und die italiänische Oper angewiesen, lag dieser Zweig der Tonkunst völlig außer seinem Bereich; wohl leuchtet auch hier ab und zu ein schwacher höherer Zug auf, allein die Gluth kommt nicht zum Durchbruch. Wie sehr Haydn von seinen ersten Liedern eingenommen war, bezeugt sein heftiger Ausfall gegen den ihm verhaßten Kapellmeister Hofmann,[2] der ihn „bey einer gewissen großen weld in allen fällen zu unterdrucken suchte" und aus dessen „Gassenliedern", in denen „weder Idee, noch ausdruck, und noch viel weniger gesang herrschet", er eigens drei Texte[3] wählte und neu componirte „um der nemblichen groß seyn wollenden weld den unterschied zu zeigen". Haydn meinte sogar, daß seine damaligen Lieder „durch den mannigfaltigen, natürlich schönen und leichten Gesang vielleicht alle bisherigen übertreffen werden" (S. 189). Wer weiß, ob nicht dabei eine (wie man erzählt) mehr als freundschaftliche Zuneigung zur genannten Francisca, der die Lieder gewidmet waren, im Spiele war, die ihm dann auch die Lieder in rosigerem Lichte erscheinen ließen. Artaria trug er eigens auf, „dem Hrn. v. Liebe (dem Vater der genannten Schönen) ein in rothem Taffet eingebundenes Exemplar deren liedern" zu überschicken.

Haydn liebte es auch, seine Lieder selbst in „critischen Häusern" zu singen, denn (wie er sagt) „durch die gegenwart und den wahren Ausdruck muß der Meister sein Recht behaupten".

Die zwei ersten Sammlungen sind noch in der alten Manier auf nur 2 Systemen geschrieben, Singstimme und Partie der rechten Hand auf dem oberen System mit Anwendung des damals noch immer gebräuchlichen Sopranschlüssels. Die Lieder

2 Leopold Hofmann hatte zu dem 1780 bei Kurzböck erschienenen 3. Heft Deutscher Lieder für Clavier, herausgegeben von J. Ant. Steffan, 6 Lieder beigesteuert; die ersten 24 waren von Karl Friberth und Nr. 14 derselben Goethe's „Veilchen", das auch Steffan in seiner 1. Sammlung (1778) bearbeitet hatte.

3 Siehe themat. Verz. o. Nr. 8. 9. 10. S. 189 sind irrthümlich die Zahlen 4. 8. 9 angegeben.

haben in der Regel ihre Vor-, Nach- und zerstückelnden Zwischenspiele; doch nicht alle, bei einigen beginnt gleich der Gesang (Nr. 7, 10, 20, 24); anderen fehlen die Zwischenspiele (6, 23). Das melodische Hauptmotiv liegt im ersten Verspaar. Es sind meistens Strophenlieder, die uns vorliegen; nur wenige Lieder sind durchcomponirt und auch dann nur scheinbar, indem bei der Wiederholung nur die Begleitung variirt oder das melodische Motiv der einen Strophe dem der anderen verwandt ist, wie dies in späteren Liedern noch ersichtbarer ist, von denen einige die Mitte zwischen dem kleinen Strophenlied und der ausgeführten Arie halten; andere wieder sind im gewöhnlichen Romanzenton geschrieben, so Nr. 4 und 25.

Von den 24 Nummern[4]) sind wohl die Hälfte für unsere Zeit geradezu ungenießbar oder doch zum mindesten bedenklich und ohne irgend welches Interesse. In der Reihenfolge treten als die besseren Nr. 4—6 hervor; Nr. 4 durch den schelmischen Charakter, Nr. 5 durch seinen hübschen Schluß, Nr. 6 durch einige hübsche harmonische Wendungen. Nr. 8—10 sind jene, mit deren Texte Haydn mit Hofmann in die Schranken trat. Letztere sind allerdings lahm und matt; von den Haydn'schen ist Nr. 8 leicht tändelnd, Nr. 10 das unschuldige Liedchen eines sorgenlosen Burschen; Nr. 9 dagegen ist gekünstelt und schwerfällig.[5]) Nr. 12 ist jenes Lied, bei dem Haydn nicht mit Unrecht fürchtete, daß es bei der Censur beanstandet werden könnte, was ihm leid sein würde, da er eine „ausnehmend gut passende Aria" darauf gemacht habe (S. 188). Das Liebespaar Rosilis und Hyles pflegen hier am Bach unter blühenden Ästen der Ruhe. Die Mutter kam, die Tochter rief: „Es ist geschehen; Ihr könnt nun wieder gehen"! Dies war das letzte jener der „Freulen F r a n c i s c a L i e b e Edle v. K r e u t z n e r n aus besonderer Hochachtung und Freundschaft gewidmeten" Lieder.

---

4 Die in der Peters'schen Ausgabe (Heft 1351) enthaltenen Lieder sind S. 188, Anm. 1 und S. 206, Anm. 18 erwähnt. Bei der letzteren Angabe deuten die Nrn. 1. 2. 3 2c. auf das 2. Dutzend des them. Verz. also Nr. 13. 14. 15 2c.

5 Nr. 9 ist im „Bazar", Beilage 12 (1871, 26. Juni) als „eine bisher unbekannte Composition Haydn's" mitgetheilt und zwar mit ungarischem Text (»*Mat búsulsz árva szivem*«) und der deutschen Übersetzung („Was trauerst du verwaistes Herz").

Mit Nr. 16 hat Haydn endlich sich selbst gefunden; hier finden wir wieder eine seiner bestrickenden volksthümlichen Melodien. Und er hat die Nummer nicht umsonst geschrieben, denn er benutzte sie, Note für Note, zum Andante seiner „Jagd-Symphonie" (Nr. 40).[6] — Das genannte Liedchen wird aber weit überragt von Nr. 22, einem Muster musikalischer Komik. Lessing's Epigramm, ein Loblied auf die Faulheit, traf bei Haydn ins Schwarze. Er, der sein Lebelang der Fleiß selbst war, soll nun die Faulheit besingen. Das war die rechte Aufgabe für eine Natur, die zu Zeiten auch die Kehrseite von Einfalt nnd Gemüth zu zeigen wußte. Guten Muthes beginnt das Loblied; doch schon nach wenigen Takten sucht ein, gleich einem Bleigewicht abwärts sich schleppender chromatischer Gang ihm den Weg zu vertreten und so sucht auch der von Gähnen unterbrochene Gesang die Tiefe. Energisch rafft sich derselbe Gang wieder aufwärts, die Trägheit zu überwinden; die Harmonie nimmt verzweifelte Anläufe, reckt und streckt sich und wird fast feierlich. Vergebens: sie sinkt in sich selbst zusammen und erstirbt im eigenen Pfuhl.

Eine gleichzeitige Kritik sagt über die ersten 12 Lieder:

„Eines Haydn sind diese Lieder nicht würdig. Vermuthlich hat er aber nicht die Absicht gehabt, seinen Ruhm dadurch zu vergrößern, sondern nur den Liebhabern und Liebhaberinnen von einer gewissen Klasse ein Vergnügen damit zu machen. Niemand wird daher daran zweifeln, daß Herr H. diese Lieder hätte besser machen können, wenn er gewollt hätte. Ob er es nicht gesollt hätte, ist eine andere Frage."[7]

---

6 Hat Haydn hier ein Lied instrumental benutzt, so ließen sich im umgekehrten Fall zu so manchen langsamen Sätzen seiner Symphonien Worte schreiben, so zu den Themen S. 266 A-dur, 268 und namentlich S. 274 F-dur, das einem gemüthvollen Dichter ganz besonders empfohlen sei. Der Text von Nr. 16 findet sich auch in Beethoven's „Seufzer eines Ungeliebten" (Nottebohm, themat. Verz. S. 185 f.).

7 C. F. Cramer's Magazin d. Musik, 1783, I. S. 456. Musikal. Almanach für Deutschland auf das J. 1783 [J. N. Forkel], S. 17.

Beilagen.

I.

Verzeichniß
der Opern, Academien, Marionetten und Schauspiele,
welche vom 23. Jan. bis 22. Dec. 1778
auf der Hochfürstl. Bühne
in Esterház
gegeben worden sind.[1]

Januar.

25. „Die Grenadiere", eine Comedie. „Polyphemus".

27. „Arlequin der Hausdieb", eine Pantomime, von Mr. Bienfait und Hrn. Christl.

28. „Arlequin als Todtengerippe", eine Pantomime, von denselben.

30. Academie: Sinfonia; Aria von Mme. Poschwa; Concert von Mr. Hirsch (Flöte); Aria von Mr. Dichtler; Sonate von Mr. Luigi (Violinist Tomasini); Sinfonia von Vanhal; Aria von Mme. Prandtner: dito von Mr. Bianchi; Sinfonia.

Februar.

1. *»Il finto pazzo«* (Oper von Piccini).

3. *»Academia musica«*.

5. *»Il finto pazzo«*.

10. „Die Grenadiere", eine Comedie. „Bellandra".

11. Academie: Sinfonia; Aria von Mr. Bianchi; Concert von Mr. Rosetti (Violinist); Divert. von Pichl; Aria von Mr. Dichtler; Concertino von Pichl; Aria von Bianchi; Sinfonia von Mr. Hayden.

22. *»Academia musica nell' Appartamento«*.

24. *detto.*

26. *detto.*

März.

10. Fing die Pauli'sche Truppe an mit den „Falschen Vertraulichkeiten" in 3 Aufzügen.

11. „Arnaud", ein Drama in 2 A.; „Der Graf Althaus", ein Lustspiel in 3 A. Darinnen treten auf Mr. Ulrich und Bachmeyer.

---

1 Siehe S. 14. — Die Opernvorstellungen fallen fast alle auf Sonntag und Donnerstag.

12. »*Il Barone di Rocca antica*« (Oper von Salieri).
13. „Trau, schau, wem". Es traten auf die Schwarzwaldischen.
14. „William Buttler", in 5 Aufz.
16. „Die verstellte Kranke" (Lustspiel von Molière?)
17. „Emilia Galotti", in 5 A.
18. „Der Edelknabe" und „Jeny oder die Uneigennützigkeit".
21. Bei der Zurückkunft Sr. Durchlaucht: „Henriette" oder „Sie ist schon verheirathet" (Lustspiel in 5 A. von Großmann).
22. »*Il Barone di Rocca antica*».
23. „Der Gläubiger", ein rührendes Lustspiel in 3 A.
24. „Die Haushaltung nach der Mode", eine Farce in 5 A.
26. „Der Postzug" in 2 A. und „Wilhelmine".
27. u. 28. (Wegen dem Winde nichts.)
29. »*La buona figliuola*« (Oper von Piccini). Trat auf M. Lamberti.
30. „Die Schule der Freigeister" und „Das doppelte Hinderniß".
31. „Die Subordination".

April.

1. „Die drei Zwillingsbrüder".
2. „Das Soldatenglück".
3. „Der Jurist und der Bauer" (Lustspiel von Rautenstrauch) und „Der Nachtwächter".
4. „Die Feuersbrunst".
5. »*Il finto pazzo*« (siehe 1. Febr.).
6. „Das Duell" und „Die Windmühle".
7. „Der zu gefällige Ehemann".
8. „Der Kühehirt" und „Der dankbare Sohn".
9. »*Arcifanfano*« (Oper von Gaßmann).
10. „Miß Fannis" in 5 A.
11. „Der Schneider und sein Sohn".
12. „Die Mütter".
20. „Montrose und Surrey", in 5 A. Trat auf Hr. Meyer.
21. „Der Schubkarren des Essighändlers".
22. „Elfriede". Trat auf Hrn. Meyer's Schwester, nachmalige Dittelmeyer.
23. »*Arcifanfano*« (siehe 9. Apr.).
24. „Der Todte ein Bräutigam" und „Der Bettelstudent".
25. „Miß Jenny Warton".
26. „Der Tambour zahlt alles" und „Crispius Liebesstreiche".
27. „Sophie" oder: „der gerechte Fürst". Trat auf Hr. Meyer.
28. „Der Zerstreute".
29. „Der Graf von Sonnenthal" und „Der Bettler".
30. »*Arcifanfano*« (siehe 9. April).

Mai.

1. „Burlie, Diener, Vater und Schwiegervater".
2. „Die Zwillingsbrüder".
3. »*La sposa fedele*« (Oper von Guglielmi). Trat auf Mme. Ripamonti.
4. „Der Deserteur" und „Der Kapaun", eine Burleske.
5. „Clementine", in 5 A.
6. „Die unähnlichen Brüder".
7. »*La buona figliuola*« (siehe 29. März).
8. „Emilie Waldegrau".
9. „Die neue Weiberschule".
10. »*La buona figliuola*«.
11. „Die Gunst des Fürsten", in 5 A.
12. „Nicht alles ist Gold, was glänzt".
13. „Der Stolze", oder: der „Majoratsherr".
14. »*La buona figliuola*«.

15. „Der Hausvater", in 5 a. (a. d. Franz. des Diderot).
16. „Das ländliche Hochzeitsfest". Marionette (v. Pauersbach).
17. „Der Teufel steckt in ihm" und „Herkules in der Hölle".
18. *»La sposa fedele«* (siehe 3. Mai). Trat auf Mr. Totti.
19. „Das ländliche Hochzeitsfest", Marionette.
20. „Die drei Zwillinge".
21. *»La sposa fedele«.*
22. „Der Westindier" (a. d. Engl.)
23. „Gabriele von Monte Vecchio".
24. *»Arcifanfano«.*
25. „Der Spleen", in 5 A.
26. „Emilie", oder: „die Treue" und „Lipperl der Weiberfeind".
27. „Pamelen's" 1. Theil.
28. *»La sposa fedele«.*
29. „Der Deserteur aus Kindesliebe" (Schausp. v. Stephani).
30. „Stella" in 5 A. von Goethe.
31. *»La Frascatana«* (Oper von Paisiello).

Juni.

1. „Minna von Barnhelm" Lustsp. in 5 A. (von Lessing).
2. „Das ländliche Hochzeitsfest", Marionette.
3. „Der Furchtsame".
4. *»Arcifanfano«.*
5. „Die drei Zwillingsbrüder".
6. „Toyel" (?) in 5 A.
7. *»La sposa fedele«* (war am Pfingstsonntag).
8. „Der verlorene Sohn".
9. „Dürumel", oder: „der Deserteur".
10. „Der Ungar in Wien".
11. *»La Frascatana«.*
12. „Darf man seine Frau lieben".
13. „Tankred und Sigismunda".
14. *»Arcifanfano«.*
15. „Der Bediente, Nebenbuhler seines Herrn" und „Sind Manns- oder Weibspersonen standhafter in der Liebe".
16. „Henriette" oder: „Sie ist schon verheirathet".
17. „Der Minister".
18. *»La sposa fedele«.*
19. „Der Zerstreute".
20. „Die seltsame Eifersucht".
21. *»La sposa fedele«.*
22. „Medon", oder: „die Rache des Weisen".
23. „Der Edelknabe und Jenny".
24. „Die Stimme der Natur" und „Der Herr Vetter".
25. *»La Frascatana«.*
26. „Der Galeerensclave".
27. „Julie und Romeo".
28. „Die unsichtbare Dame" und ein Nachspiel.
29. „Der Schuster und sein Freund".
30. „Die verliebten Zänker".

Juli.

1. „Der englische Waise" und „Die Batterie".
2. *»Arcifanfano«.*
3. „Pamelen's" 2. Theil.
4. „Adelson und Salvini".
5. *»La sposa fedele«.*
6. „Der unvermuthete Zufall".
7. „Die dankbare Tochter" und „Die Parodie".
8. „Der Graf von Hohenwald".
9. *»La sposa fedele«.*
10. „Der zu gefällige Ehemann".
11. „Der Bürger" ein Trauerspiel.
12. *»L'Astratto«* (Oper von Piccini).
13. „Die Wahl" und „Die Nacht".
14. „Das ländliche Hochzeitsfest", Mar.
15. „Sidny u. Sylly" (Drama in 5 A.).
16. „Der gerechte Fürst".
17. „Der Krieg", oder: „die Soldatenliebe."

August.

Bei der Zurückkunft Sr. Durchlaucht.

26. „Maria Wallburg“.
27. *»La sposa fedele«*.
28. „Der Barbier von Sevilien“ (oder: „Die unnütze Vorsicht“, Lustspiel von Beaumarchais.)
29. „Geschwinde, ehe man es erfährt“.
30. *»L'Astratto«*.
31. „Pamelen's“ 3. Theil.

September.

Bei der Zurückkunft Sr. Durchlaucht von Wien.

8. „Die Wohlthaten unter Anverwandten“.
9. „Wie man die Hand umkehrt“.
10. *»Il geloso in cimento«* (Oper v. Anfossi).
11. „Arist, oder der ehrliche Mann“.
12. „Der Graf von Olsbach“.
13. *»Il geloso in cimento«*.
14. „Der Schneider und sein Sohn“, und ein Nachspiel.
15. „Dido“, Marionette.
16. „Die falschen Vertraulichkeiten“.
17. *»L'Astratto«*.
18. „Die Poeten nach der Mode“
19. „Der Hochzeitstag“, ein Trauerspiel in 5 A.
20. *»La sposa fedele«*.
21. „Die Wirthschafterin“ und „Der Kühehirte“.
22. „Die verliebten Zänker“.
23. „Der Bettler“ und „Der Bettelstudent“ (oder: „Das Donnerwetter“, Lustsp. in 2 A.)
24. *»La Frascatana«*.
25. „Verwirrung über Verwirrung“.
26. „Stella“, von Goethe.
27. *»Frascatana«*.
28. „Die Grafen von Sonnenfels“ u. „Der Herr Gevatter“.
29. „Minna von Barnhelm“.
30. „Wie man eine Hand umkehrt“.

Oktober.

1. *»La buona figliuola«*.
2. „Miß Burton, oder das Landmädchen“.
3. „Fanny, oder der Schiffbruch“.
4. „Der Gläubiger“.
5. „Die ungleichen Mütter“.
6. „Der Diener Nebenbuhler“ und „Der ungegründete Verdacht“.
7. „Der gute Ehemann“.
8. *»La Frascatana«*.
9. „Die Unbekannte“.
10. „Abelson und Salvini“.
11. *»La Frascatana«*.
12. „Trau, schau, wem“.
13. „Der Ungar in Wien“.
14. „Der Postzug“ und „Der Selbstmord“.
15. „Der Schubkarren des Essighändlers“ (Drama von Mercier).
16. „Die seltsame Probe“ und „Die Feldmühle“.
17. „Derby“, ein Trauerspiel.
18. *»Il geloso in cimento«*.
19. „Nicht alles ist Gold was glänzt“.
20. „Clementine“ (Trauersp. a. d. Frz.)
21. „Der verlorene Sohn“.
22. *»La buona figliuola«*.
23. „Der Todte ein Bräutigam“ und „Der Herr Gevatter“.
24. „Emilia Waldegrau“.
25. *»La sposa fedele«*.
26. „Das Findelkind“ (Lustsp. v. Brühl).
27. „Der Schuster und sein Freund“ und „Die Stimme der Natur“.
28. „Das gerettete Venedig“.

Hiermit schloß die Pauli und Mayerische Truppe ihre Schauspiele in Esterház.

29. »*L'Astratto*«.
30. Fing die Diwaldische Truppe an mit „Amalie oder die Leidenschaften“. Es traten auf Mlle. Knapp und die Messrs. Bartly, Schilling, Durst und Weiß.
31. „Die Wildpretschützen“ und „Der Tempel der Venus“. Traten auf Hr. Menniger, Mad. Soliman und Mlle. Biwald.

November.

1. „Der Hausregent“.
2. „d'Arnaud“ und „Pygmalion“.
3. „Der Schwätzer“.
4. „Die schöne Wienerin“ (Lustspiel von Weidmann).
5. »*La Frascatana*«.
6. „Eugenie“.
7. „Die Bekanntschaft im Bade“.
8. „Der Deserteur aus Kindesliebe“.
9. „So muß man mir nicht kommen“.
10. „Der Entsatz von Wien“.
11. „Der Geschmack der Nation“.
12. »*L'Astratto*«.
13. „Die schöne Wienerin“.
14. „Die Kindesmörderin“.
15. »*L'Astratto*«.
16. „Der Westindier“.
17. „Die Frau als Courier“ und „Das Gespenst auf dem Lande“.
18. „Die Bekanntschaft auf der Redoute“, und „Der unbekannte Wohlthätige“.
19. „Die verstellte Kranke“.
20. „Montrose und Surrey“. Trat auf Mr. Morocz.
21. „Die Batterie“ und „Der Gewürzkrämer“.
22. »*La Locanda*« (Oper von Gazzaniga).
25. „Emilia Galotti“.
26. »*La Locanda*«.
27. „Der Graf Waltron“.
28. „Der betrogene Vormund“.
29. „Amalie, oder die Leidenschaften“.
30. „Richard der Dritte“.

Dezember.

1. »*La Locanda*«.
2. „Der Kobold“ und „Der Soldat“.
3. „Der Schwätzer“.
4. „Der Geschmack der Nation.“
5. „Louise, oder der Sieg der Unschuld“.
6. »*Il geloso in cimento*«.
7. „Alle irren sich“.
8. »*Il geloso in cimento*«.
9. „Alle haben recht“.
10. „Nancy, oder die Schule der Eheleute“.
11. „Die Gunst des Fürsten“.
12. „Die reisenden Comödianten“ und „Odoardo“.
13. „Der Bettelstudent“ und „Der todte Herr Bruder“.
14. „Der Graf von Olsbach“.
15. „Der Teufel an allen Ecken“.
16. „Die reiche Frau“.
17. „Es ist nicht alles Gold was glänzt.“
18. „Der Gefühlvolle“.
19. „Der Schein betrügt, oder der gute Mann“.
20. „Die Wildpretschützen“.
21. „Der Jurist und der Bauer“ und „Der Einsiedler“.
22. „Olivie“, ein Trauerspiel (von Brandes.

II.

Verzeichniss der Mitglieder der fürstl. Esterhazy'schen Musikkapelle (nach der Zeit ihres Eintritts).

1761—1790.

Abkürzungen: V. = Violine; Vcll. = Violoncell; Contrab. = Contrabaß; Fl. = Flöte; Ob. = Oboe; Fag. = Fagott; W. = Waldhorn; Tr. = Trompete; Org. = Orgel. — Op. = Oper; K. = Kirchenchor; S. = Sopran; T. = Tenor; B. = Baß.

a. Orchester.

Novotny, Jos.[1] (V., siehe K.) 1736—65, † 1765.

Sturm, Joh. Adam[2] (V., Pauke) 1737—71, † 1771.

Kühnel, Anton (Contr., siehe K.) 1744—65.

Nigst, Franz[3] (V., siehe K.) 1760—72.

Grießler, Melchior (V., siehe Op. und K.) 1761—90, † 1792.

Weigl, Jos.[4] (Vcll.) 1761—69.

Heger, Joh. G., (V.) 1762—66.

Guarnier, Franz (V.) 1762—65.

Tomasini, Aloys[5] (V.) 1762—90, † 1808.

Burgsteiner, Jos. (V., siehe K.) 1766—90.

Küffel, Ignaz (Vcll.) 1768—72.

Blaschek, Jos. (V.) 1769—72.

Süssig, Christoph (V., Vcll.) 1769—70, † 1770.

Libl, Andreas[6] (Baryton) 1769—74.

Marteau, (recte Hammer) Xav.[7] (Vcll.) 1771—78.

Krumpholtz, Joh. Bapt.[8] (Harfe) 1773—76.

Ernst, Joh. Mich.[9] (V., siehe K.) 1776—90.

Hoffmann, Jos. (V.) 1776—81.

Rosetti, Antonio[10] (V.) 1776—81.

Dietzl, Joh. (Contrab.) 1776—90.

Ripamonti, Francisc. (V.) 1778—80.

Kraft, Anton[11] (Vcll.) 1778—90.

---

1 Zugleich Organist und Buchhalterei-Kanzlist, siehe I. S. 261.

2 Siehe Bd. I. S. 214.

3 Notiz vom J. 1760: „Muß den Chor frequentiren; bei der Tafelmusique und zum Notencopiren sich gebrauchen lassen"; wurde dann Eisenstädter Kastner und später Rentmeister.

4 Wurde Mitglied des Hoftheater-Orchesters und der Hofkapelle in Wien, starb 1820; Haydn war sein Taufpathe (vergl. I. S. 264 f.)

5 Siehe Bd. I. S. 261 f.; II. S. 17.

6 Siehe S. 18. 7 Siehe S. 18. 8 Siehe S. 101.

9 Ernst war bis 1813 in der Kapelle; seine zahlreichen Kirchencompositionen sind im Eisenstädter Musik-Archiv aufbewahrt.

10 Siehe S. 104. 11 Siehe S. 104.

Polzelli, Antonio[12] (V.) 1779—90.
Bertoja, Val. (V.) 1780—88.
Mestrino, Nicolò[13] (V.) 1780—85.
Menzl, Franz (V.) 1781—82.
Fux, Peter[14] (V.) 1781—82.
Tost, Johann[15] (V.) 1783—89.
Mraw, Franz[16] (V.) 1784—86.
Grisi, Attilio (V.) 1786—90.
Hirsch, Leop. (V.) 1786—90.
Fuchs, Joh. Nep.[17] (V.) 1788—90.
Weber, Fridolin[18] (V.) 1. Apr. bis Ende Sept. 1788.
Tauber, Clemens (Vcll.) 1788—90.

Harmonie.

Kapfer, Joh. G. (Ob.) 1761—69.
Kapfer, Joh. Mich. (Ob.) 1761—69.
Schwenda, Georg (Fag., Contrab.) 1761—65.
Hinterberger, Joh. (Fag.) 1761—78.
Siegl, Franz (Fl.) 1762—69.
Knoblauch, Joh. (W.) 1762—65, † 1765.
Steinmüller, Thadd.[1] (W.) 1762—72.
Reiner, Franz (W.) 1763.
Franz, Karl[2] (W., Baryt.) 1763—76.
Diezl, Jos. (W., Contrab.) 1776—90.
May, Johann (W.) 1765—72.
Stamitz, Franz (W.) 1765.
Schieringer, Karl (Fag., Contrab.) 1767—90, † 1791.
Colombazzo, Vitt.[3] (Ob.) 1768—69.
Pohl, Zacharias (Ob.) 1769—81, † 1781.
Oliva, Jos. (W., V.) 1769—90.
Pauer, Franz (W., V.) 1769—90.
Chorus, Karl (Ob.) 1771—76.
Peczival, Caspar (Fag.) 1771—90.
Hirsch, Zacharias (Fl.) 1776—90.
Drobney, Jg. (Fag.) 1776—78.
Griesbacher, Ant. (Klar.) 1776—78.
Griesbacher, Raimund (Klar.) 1776—78.
Poschwa, Ant. (Ob.) 1776—79.
Schandig, Albr. (Ob.) 1776—82.
Hollerieber, Joh. (W., V.) 1776—80.
Rupp, Martin (W.) 1777—81.
Peschko, Joh. (Tr.) 1780—81.
Eckhardt, Ant. (W.) 1780—81.
Markl, Lorenz (Tr.) 1780.
Mayer, Ant. (Ob.) 1781—90.
Steiner, Jos. (Fag.) 1781—90.
Makovecz, Joh. (W.) 1781—82.
Chiesa, Natale (N.) 1782—87.
Hörmann, Joh. (W.) 1782—86, † 1786.
Scolari, Dom. (Ob.) 1783.
Czerwenka, Franz (Fag.) 1783—89.
Nickl, Matth. (W.) 1786—90.
Lendway, N. Gabr. (W.) 1787—90.

b. Oper.

Die mit * bezeichneten Mitglieder sangen in Haydn's Opern.

*Friberth, Karl[1] (T.) 1759—76.
*Grießler, Melchior (B. auch K.) 1761—90, † 1792.
*Dichtler, L.[2] (T.) 1763—90, † 1799.
*Specht, Christian[3] (B. auch Bratsche, siehe K.) 1768—90.

12 Siehe S. 89. 13 Siehe S. 18.
14 Seit 1787 in der kaiserl. Hofkapelle, gest. 1831 (siehe S. 18).
15 Siehe S. 71 und 77. 16 Siehe S. 18.
17 Seit 1802 fürstl. Vice-Kapellmeister, nach Haydn's Tod Kapellmeister, starb am 29. Oct. 1839 und liegt mit Haydn in einem und demselben Gruftgewölbe.
18 Siehe S. 203. 1 Siehe I. S. 266. 2 Siehe I. S. 267.
3 Trat ins Hofopern-Orchester in Wien, starb 1792.
1 Siehe I. S. 270. 2 Siehe I. S. 271.
3 Hatte auch die Claviere zu stimmen und die Kunstuhren aufzuziehen.

*Lambertini, Giac. (B. *Virtuosa di canto*) 1769—80.
*Bianchi, Benedetto (T.) 1776—90.
*Gherardi, Pietro (Alt) 1776—78.
*Ungricht, Vitus (T.) 1776—89.
*Jermoli, Gugl. (T.) 1777—81.
*Totti, Andreas (B.) 1778—82.
Totti, Giuseppe 1778—90.
*Peschi, Antonio (B.) 1779—82.
Rossi, Luigi (B.) 1779—81.
Morelli, Bartholom. 1780—90.
Crinazzi, N. 1781.
*Braghetti, Prospero 1781—90.
Pasquale, di Giovanni 1781.
*Moratti, Vincenzo 1781—90.
*Speccioli, Antonio 1782—85.
*Negri 1782—84.
*Mandini, Paulus 1783—84.
Benedict, 1784—86.
Nencini, Santi (B.) 1785—90.
Paoli, Gaetano de 1788—90.
Prizzi, Aloysius 1788—90.
Amici, Giuseppe, März 1790.
Majeroni, Pietro, März 1790.
Martinelli, Philippo, Aug. 1790.

---

*Jäger, Eleonore (A. siehe K.) 1755—76, † 1793.
*Fux, Barbara, sp. verehl. Dichtler[1] (S., siehe K.) 1775—76, † 1776.
*Scheffstoß, A. M., sp. verehl. Weigl[2] (S.) 1760—69.
*Spangler, M. Magdl., sp. verehl. Friberth[3] (S.) 1768—76.
*Cellini, Gertr., *Virtuosa di canto* (A.) 1769—72.
*Puttler, Marianna (S) 1776—78.
Trever, Marie Elis. (S.) 1776—78.
*Prandtner, Marie El. (S.) 1776—80, † 1780.
*Poschwa, Kath. (S.) 1777—79.
Tauber, M. Anna[4] sp. verehl. Pauersbach (S.) 1778.
*Zannini, Anna (S.) 1778—79.
*Jermoli, Anna (S.) 1777—81.
*Ripamonti, Barbara[5] (S.) 1778—86.
*Polzelli, Luigia[6] (S.) 1779—90.
*Valdesturla, Constanza[7] (S.) 1779—85.
*Tavecchia, Amal. Ther. (S.) verm. mit dem Waldh. Eckhardt 1780—81.
*Bologna, Maria[8] d. ä. (S.) 1781—84, † 1784, 17. Mai in Esterház.
*Bologna, Metilde (S.) 1781—90.
Raimondi, Anna (S.) 1781—82.
*Speccioli, Mar. Ant. (S.) 1782—85.
Delicati, Margherita (S.) 1785—87.
Sassi, Barbara (S.) verm. mit Nencini 1786—89.
Benvenuti, Barbara (S.) 1788—89.
Bianchi, Theresia (S.) verm. mit Al. Prizzi 1788—90.
Zecchielli, Maria 1789.
Melo, Theresia, Juli 1790.

c. Kirchenchor (in der Schloßkirche).

Diezl, Jos., Schulmeister (T.) 1753—77, † 1777.
Grießler, Melchior (B.) 1761—90.
Haydn, Johann[1] (T.) 1765—90.
Specht, Christian (B.) 1777—90.

---

1 Siehe I. S. 271. 2 Siehe I. S. 265. 3 Siehe I. S. 271.
4 Siehe S. 9 und 19. 5 Siehe S. 19. 6 Siehe S. 89 ff.
7 Siehe S. 20. 8 Siehe S. 20.
1 Siehe I. S. 245.

Jäger, Eleonore (A.) 1755—76.
Fux, Barbara (S.) s. Op. 1757—76.
Scheffstoß, A. Mar. siehe Op. 1760—69.
Ullmann, Franziska (A.) 1768—69.
Grießler, Elis. (A.) sp. verehel. Wutkovátz 1769—82.
Grießler, Josepha (A.) 1782—90.
Pilhofer, Barbara (S.) 1782—88.
Purghardt, Clara (S.) 1782—87.

Novotny, Joh., Org., siehe Orch. 1736—65.
Novotny, Franz, Org. 1765—73, † 1773.
Diezl, Jos. (siehe oben), Org. 1773—77, † 1777.
Haydn, Jos., als qua Organista[2] 1773—90.
Fuchs, Joh. Georg, Schloß-Schulmeister 1779—90, † 1810.
Kühnel, Anton (Contrb.) siehe Orch. 1744—65.
Rigst, Franz (B.) siehe Orch. 1760—72.
Burgsteiner, Jos. (B.) 1766—90.
Ernst, Michael (B.) 1774—90.
Koschwitz, Jos. (B.) 1774—77.
Der Stadt-Thurnermeister und seine Gesellen.

III.

Verzeichniss der in den Jahren 1767—1790 auf den Theatern nächst der Burg, nächst dem Kärnthnerthor und in Schönbrunn (Lustschloß) zum erstenmale aufgeführten Opern und Singspiele.

(B. = Burgtheater; K. = Kärnthnerthortheater.)

1767.

25. Febr. (B.) **L'Albagia smascherata** — ?
9. Sept. (B.) **Partenope,** *Festa teatrale* (Metastasio) — Hasse.
(Zur Verlobung Ferdinand IV., Königs beider Sicilien, mit Marie Josephine Gabriele, Erzherzogin von Oesterreich, † als Braut 1767 zu Schönbrunn).
12. Sept. (Schönbrunn) **Il Marchese villano** (zu derselben Feier) — Galuppi.
5. Oct. (B.) **Amor und Psyche** — Gaßmann.
26. Dec. (B.) **Alceste,** *tragedia per musica* (Calzabigi) — Gluck.
(Wegen Richtigstellung des Datums siehe S. 119, Anm. 4.)

1768.

5. Jan. (B.) **La notte critica** — Gaßmann.
(B.) **La moglie padrona** — Giuf. Scarlatti.
(B.) **La Cecchina, ossia La buona figliuola** (Goldoni) — Piccini.
(B.) **La Cascina** (Pasticcio).

---

2 Siehe S. 61.

1769.

23. Jan. (K.) **La Pescatrice** — Piccini.
(B.) **I viaggatori ridicoli** — Gaßmann.
(B.) **Piramo e Tisbe**, *Intermezzo tragico a 3 voci* — Hasse.

1770.

(B.) **Il villano geloso** — Galuppi.
(B.) **Le donne letterate** (Boccherini) — Salieri.
(B.) **L'amore innocente**, *Pastorale* — Salieri.
(B.) **L'amore artigiano** (Goldoni) — Gaßmann.
3. Nov. (B.) **Paride ed Elena**, *dramma per musica* — Gluck.

1771.

(B.) **La moda ossia i scompigli domestici** (Pasticcio).
» **Il filosofo inamorato** — Gaßmann.
» **Il finto pazzo per amore** — Piccini.
» **Don Chisciotte della Manica** — Paisiello.
» **La contadina fedele**, *burletta* — Sarti.
» **Don Chisciotte alla nozze di Gamazzo**, *festa teatrale* (Boccherini) — Salieri.
» **Il tutore e la pupilla** —?
» **Il Ciarlone**, *op. bernasca* (Gius. Avos) —?
» **La Pescatrice** (Goldoni) — Gaßmann.
» **La Contessina** (Calzabigi) — Gaßmann.
» **Lo sposo burlato** — Piccini.
» **L'impresa d'opera** — Guglielmi.
» **L'incognita perseguitata** — Piccini.
» **Armida** — Salieri („Schüler Gaßmann's, ein Versuch").
» **Il maestro di capella** — Floriano Giov. Deller.
» **Il pazzo Don Narcisso: Il fanfarone: Il buon marito**, Zwischenspiele.

1772.

Abwechselnd in beiden Theatern:
29. Jan. **La Fiera di Venezia** (Boccherini) — Salieri.
21. Apr. **Le finte gemelle** — Piccini.
12. Mai. **Il Barone di rocca antica**, *Intermezzo* (Abbé Petrosellini) — Salieri.
23. Juni. **I Rovinati** (Boccherini) — Gaßmann.
18. Juli. **La Diavolessa** — Bartha.
12. Aug. **L'Americano** — Piccini.
22. Sept. **La Locanda** — Gazzaniga.
21. Oct. **La vecchia rapita** *dr. eroi-comico* (Parodie, Boccherini) — Salieri.

1773.

3. Febr. **La casa di campagna** — Gaßmann.
12. Apr. **Il Conte baggiano**, *Intermezzo* (Pasticcio).

11. Mai. **L'Amore soldato** (Tassis) — Felici.
8. Juni. **La locandiera** (Poggi) — Salieri.
20. Juli. **Il puntiglio amoroso** (Gozzi) — Galuppi.
31. Aug. **Methilde ritrovata** (Cellini) — Anfossi.
9. Dec. **L'isola disabitata** (Goldoni) — Jos. Scarlatti (zuerst 1757).

1774.

1. Jan. **La calamità de'cuori** (Gamorra) — Salieri.
4. Apr. **L'isola d'Alcina** (Bertati) — Gazzaniga.
17. Mai. **Il tamburro notturno,** *dr. gioc.* — Paisiello.
25. Mai. **Il geloso in cimento** (Bertati) — Anfossi.
La donna soldato — Gazzaniga.
1. Juni. **L'Astratto, ossia il giuocator fortunato** (Petroselini) — Piccini.
19. Juni. **L'amore in campagna,** *Interm. past.* — Borghi.
3. Aug. **La Schiava amorosa,** *Interm.* — Borghi.

1775.

17. Jan. **L'inimico delle donne** — ?
29. Apr. **La Frascatana** (Devigni) — Paisiello.
13. Juni. **La finta giardiniera** — Anfossi.
15. Juli. **Il duello** (Lorenzi) — Paisiello.
9. Sept. **La finta scena** (Gamara) — Salieri.
26. Oct. **L'innocente fortunata** — Paisiello.
12. Dec. **Don Anchise di Campanone** — Paisiello.

1776.

Im Kärnthnerthor-Theater Vorstellungen der Gesellschaft Böhm und Noverre 17. April bis 17. Juni. Singspiele: Anton und Antoinette — Gossec; Der Deserteur, Der Faßbinder — Monsigny; Der Freund des Hauses, Der Huron, Lucile, Der Prächtige, Das redende Bild, Walder, Zemire und Azor, Die zween Geizigen — Grétry; Der Hufschmied, Der verstellte Gärtner — Philidor; Das Rosenmädchen von Salency — Duny; Robert und Kalliste — Guglielmi; Der Ärndtekranz, Die Jagd, Die Messe — Hiller; Der Dorfdeputirte — Wolf; Die Pilgrimme von Mekka — Gluck; Das Schnupftuch — Bichler; Der Sklavenhändler von Smyrna — Holly; Zemire und Azor — Baumgartner.

Italiänische Opern an beiden Theatern:

Le nozze deluse — Tozzi.
La sposa fedele — Guglielmi.
29. Juli. **Daliso e Delmita** — Salieri.
L'avaro — Anfossi.
17. Nov. **Le due contesse** — Paisiello.
14. Dec. **La donna istabile** — Anfossi.
31. Dec. **Piramo e Tisbe** — Rauzzini.

1777.

12. Jan. (K.) **La vera costanza** — Anfossi.
9. Apr. (B.) **La buona figliuola** (siehe 1768) — Piccini.
19. Juni (K.) **Orlando Paladino** — Anfossi (?).
10. Juli (K.) **La contadina ingentilita** — (?)
7. Aug. (K.) **Il Marchese carbonaro** — Gazzaniga.
21. Aug. (K.) **Il convitato di pietra** — Righini.
8. Oct. (K.) **Le gelosie villane** — Sarti.
15. Oct. (K.) **Armida** — Naumann.
? (K.) **Isabella e Rodrigo** (Bertati) — Anfossi.

1778.

Deutsches National-Singspiel im Burgtheater (Hof- und National-theater) seit 17. Febr.: Die Bergknappen, Die Apotheke — Umlauf; Diesmal hat der Mann den Willen — d'Ordonez; Röschen und Colas — Monsigny; Der Hausfreund, Lucile, Die abgeredete Zauberei, Sylvain — Grétry; Die Kinder der Natur — Aspelmayer; Da ist nicht gut zu rathen — Bartha; Frühling und Liebe — Ulbrich; Robert und Kalliste — Guglielmi; Medea (Melodram) — Benda; Der Liebhaber von 15 Jahren — Martini.

1779.

Anton und Antoinette — Gossec; Der verstellte Narr aus Liebe — Sacchini; Der Jahrmarkt — Benda; Die beiden Geizigen, Zemire und Azor — Grétry; Die Puce-farbenen Schuhe oder die schöne Müllerin — Umlauf; Julie — Dezède; Die Liebe unter den Handwerksleuten — Gaßmann; Der Deserteur — Monsigny.

1780.

Ariadne auf Naxos (Melodram) — Benda; Der prächtige Freigebige, Der eifersüchtige Liebhaber — Grétry; Der adelige Tagelöhner — Bartha; Was erhält die Männer treu? — Ruprecht; Die Kolonie — Sacchini; Claudine von Villabella — v. Becke; Der Faßbinder — Philidor; Die Pilgrimme von Mekka — Gluck; Die verfolgte Unbekannte (a. d. ital.) — Anfossi.

1781.

Die Freundschaft auf der Probe, Die unvermutheten Zufälle — Grétry; Die Wildschützen — ?; Der Sklavenhändler von Smyrna — Holly; Andromeda und Perseus (Schauspiel mit Musik) — Zimmermann; Adrast und Isidore oder: die Nachtmusik, Die Rauchfangkehrer — Salieri; Die eingebildeten Philosophen (a. d. ital.) — Paisiello; Die Wäschermädchen — Zanetti; Die Sklavin und der großmüthige Seefahrer (a. d. ital.) — Piccini; Pyrrhus und Polixene — Winter; Iphigenie auf Tauris (23. Oct. erste Wiener Aufführung in deutscher Spr., 6 mal wiederholt) — Gluck; Die Pilgrimme von Mekka; *Alceste, Orpheus u. Euridice*, beide in ital. Spr. von deutschen Sängern ges.) — Gluck.

1782.

Alle 4 Opern von Gluck im Jan. und Febr. mehreremal wiederholt.

Das Irrlicht oder: Endlich fand er sie — Umlauf; Der blaue Schmetterling — Ulbrich; *La contadina in corte* — Sacchini; *La Locandiera* — Salieri; **Die Entführung aus dem Serail** (16. Juli, erste Aufführung und 11 Mal wiederholt) — Mozart.

1783.

Die unruhige Nacht (*La notte critica*, siehe 1768) — Gaßmann; Rose, oder: Pflicht und Liebe im Streit — Gallus; Die betrogene Arglist — Weigl (4. März letzte Vorstellung). Italiänische Buffo-Opern-Gesellschaft, ebenfalls im Burgtheater:

22. Apr. **La scuola de' gelosi** — Salieri.
2. Mai. **L'Italiana in Londra** — Cimarosa.
28. Mai. **Frà i due litiganti, il terzo gode** — Sarti.
30. Juni. **Il curioso indiscreto** (mit 2 eingelegten Arien von Mozart) — Anfossi.
25. Juli. **Il Falegname** — Cimarosa.
13. Aug. **Il Barbiere di Seviglia** — Paisiello.
8. Oct. **I filosofi immaginari** (1781 deutsch) — Paisiello.
14. Nov. **La finta principessa** — Romano.
29. Dec. **I viaggatori felici** — Anfossi.

1784.

25. Jan. **Il mercato di malmantile** — Bartha.
11. Febr. **La dama incognita** — Gazzaniga.
26. Apr. **I contratempi** — Sarti.
7. Mai. **Il vecchio geloso** — Felice Alessandri.
16. Juni. **Le vicende d'amore** — Guglielmi.
7. Juli. **La finta amante** — Paisiello.
23. Aug. **Il Rè Teodoro in Venezia** — Paisiello.
24. Sept. **Giannina e Bernardone** — Cimarosa.
25. Oct. **Il marito indolente** — Rust.
6. Dec. **Il ricco d'un giorno** — Salieri.

Im Kärnthnerthor-Theater gab die Gesellschaft Schikander-Kumpf eine Reihe Vorstellungen (5. Nov. 1784 — 6. Febr. 1785). Unter den Opern und Singspielen, meistens schon genannte Stücke, war „Die Belohnte Treue" — „Haiden" (18. und 20. Dec.).

1785.

Fortsetzung der ital. Opern im Burgtheater:

6. Apr. **La contadina di spirito** — Paisiello.
27. Apr. **L'incontro inaspettato** — Righini.
18. Mai. **Il pittore parigino** — Cimarosa.
1. Juni. **Gli sposi malcontenti** — Storace.
6. Juli. **La discordia fortunata** — Paisiello.

12. Oct. **La grotta di Trofonio** — Salieri.
25. Nov. **La villanella rapita** — Bianchi (mit eingelegten Nummern von Mozart).

Wiedereröffnung des Kärnthnerthor-Theaters:

4. Aug. **Giulio Sabino,** *opera seria* — Sarti (6 mal mit Luigi Marchesi in der Titelrolle.

Das deutsche Singspiel begann am 16. Oct. und schloß Ende Febr. 1788. Bisher noch nicht gegebene Stücke waren:

Felix oder der Findling, Die schöne Arsene — Monsigny; Die drei Pächter — W. G. Becker; Die Dorfhändel, Das wüthende Heer — Ruprecht; Die Dorfdeputirten — Teyber; **Der Schauspieldirector** (1786, 11. Febr., am 7. in Schönbrunn) — Mozart; Die glücklichen Jäger, Der Ring der Liebe — Umlauf; Der lächerliche Zweikampf (a. d. ital.) — Paisiello; Der Alchymist — Schuster; Der Apotheker und der Doctor (1786, 11. Juli), Betrug durch Aberglaube, Die Liebe im Narrenhause — Dittersdorf; Robert und Hannchen — Hauke; Im Trüben ist gut fischen (a. d. ital.) — Sarti; Im Finstern ist nicht gut tappen — Schenk; Die Illumination — Kürtzinger; Richard Löwenherz — Grétry.

1786.

4. Jan. **Il burbero di buon cuore** — Vinc. Martin.
11. Febr. **Prima la musica e poi le parole** (am 7. Febr. in Schönbrunn) — Salieri.
20. Febr. **Il finto cieco** — Gazzaniga.
1. Mai. **Le nozze di Figaro,** *opera buffa* (da Ponte) — Mozart.
15. Mai. **Il trionfo delle donne** — Anfossi.
12. Juli. **Il Demogorgone, ovvero: Il filosofo confuso** — Righini.
1 Sept. **Le gare generose** — Paisiello.
17. Nov. **Una cosa rara,** *ossia: Belezza ed onestà* (da Ponte) — Martin.
27. Dec. **Gli equivoci,** *dr. buffo* — Storace.

1787.

24. Jan. **Democrito corretto** — Dittersdorf.
9. Apr. **L'inganno amoroso** — Guglielmi.
7. Mai. **Le trame deluse** — Cimarosa.
25. Mai. **Lo stravagante inglese** — Bianchi.
1. Oct. **L'arbore di Diana** (da Ponte) — Martin.
16. Nov. **L'amore costante** — Cimarosa.

1788.

8. Jan. **Axur rè d'Ormus** (Umarbeitung d. Oper Tarare) — Salieri.
26. März. **L'amore costante** — Cimarosa.
23. Apr. **La modista raggiratrice** — Paisiello.
7. Mai. **Il dissoluto punito, ossia: Il Don Giovanni,** *op. buffa* (da Ponte) — Mozart (erste Aufführung in Prag 1787, 29. Oct.)

2. Juni. **Le gelosie fortunate** — Anfossi.
15. Juli. **Gli amanti canuti** — Anfossi.
10. Aug. **Il fanatico burlato** — Cimarosa.
10. Sept. **Il talismano** (Goldoni) — Salieri.
14. Nov. **Il pazzo per forza** — Weigl.

1789.

11. Febr. **Il pastor fido** (da Ponte) — Salieri.
4. März. **L'ape musicale** —?
12. Mai. **I due supposti conti** — Cimarosa.
15. Juni. **Il falegname** (mit vielen Verbesserungen) — Cimarosa.
6. Sept. **I due Baroni** — Cimarosa.
11. Dec. **La cifra** — Salieri.

1790.

26. Jan. **Così fan tutte ossia: La scuola degli amanti,** *op. buffa* (da Ponte) — Mozart.
13. Apr. **Nina, ossia: La pazza per amore** — Paisiello.
24. Mai. **La pastorella nobile** — Guglielmi.
13. Aug. **La quacquero spiritosa** — Guglielmi.
15. Sept. **La caffettiera bizzarra** — Weigl.
13. Nov. **La Molinara** — Paisiello.

Berichtigungen und Zusätze.

Band I (resp. I., erster Halbband):

Seite 3, Anm. 4, Zeile 2, lies: Picha.
„ 33, Anm. 10, Zeile 10, lies: Zächer.
„ 48, Zeile 12, lies: 1697.
„ 85, Zeile 22, lies: 16. Mai 1767.
Zeile 23, lies: Afflisio (dito S. 146).
„ 86, Zeile 17, lies: 1767.
„ 114, Zeile 23, lies: von **Sachsen** Hildburghausen.
„ 116, Zeile 19, lies: (**1759**, Nr. 23.)
„ 136, Anm. 4: Seit 1881 in Besitz der „Wiener Versicherungsgesellschaft".
„ 144, Zeile 8, lies: machte ih**n**.
„ 191, Anm. 19, Zeile 6, lies: (Graf Rudolph, geb. 1801, gest. 22. Sept. 1881.)
„ 204, Anm. 5, Zeile 3, lies: 178**3**.
„ 206, Zeile 28, lies: 1711.
„ 208, Zeile 16, lies: In Ermangelung eines männlichen Erben.
„ 232, Zeile 17, lies: Kalocsa.
Zeile 28, lies: prangte.
„ 244, Zeile 27, lies: *Accurrite* (dito S. 245, Anm. 38).
„ 259, Zeile 31, lies: dreisätzig.
261, Über Luigi Tomasini (Vater) siehe Bd. II. S. 17.
„ 263, Zeile 28, lies: sein Sohn Aloysius. Zeile 31, lies: Luigi (Aloysius) Tomasini. Die beiden Söhne Tomasini's, Luigi (Aloysius) und Anton sind hier irrthümlich verwechselt und ineinander verkettet. Luigi d. ä. heirathete ohne des Fürsten Wissen die Sängerin Sophie Groll (Croll); beide wurden sofort entlassen und traten in die herzogl. Mecklenb.-Strel. Kapelle, L. als Concertmeister. 1812 gaben sie in Berlin ein Concert, in dem Luigi Beethoven's Concert „mit vieler Fertigkeit und Kraft" spielte; seine Frau, eine Schülerin Righini's wird sehr gelobt. 1814 gab L. in Wien im Kärnthnerthor-Theater ein Concert, fand aber keinen Beifall. Von da an ist er verschollen. Beide Söhne wurden 1796 in die fürstl. Esterh. Kapelle aufgenommen. Anton wurde 1811 Dirigent bei der 2., 1820 bei der 1. Violine und starb 1824. Hiernach ist der Absatz Luigi Tomasini zu berichtigen. Haydn's Votum aber (S. 264, Zeile 20) bezieht sich auf Luigi.

Seite 268 und 269, über die Familie Elßler:

Seite 268, Zeile 24, lies: nach dem Tode des Vaters **(1782)**.

„ 269, Zeile 32, einzuschalten nach 1800: wurde 1823 bei den P. P. Franziskanern in Wien als Frater eingekleidet und starb zu Lanzendorf. Johann, geb. 31. Jan. 1802, wurde Chordirector 2c.

„ 326, Anm. 91, Zeile 2, lies: C. Ph. Em. Bach.

„ 328, Zeile 4, lies: mit keinen Kunstgriffen.

„ 342, Zeile 26, lies: sei das erwähnte Quartett.

„ 346, Zeile 6, lies: *originaux*.

„ 349, Zeile 18, lies: vor (1 Concert

„ 354, Zeile 3, lies: nur drei, in F-, G- und D-dur.

„ 359, Tempo zu *Agnus Dei* lies: *Adagio*.

„ 361, Zeile 18, lies: *pieno*.

„ 362: bei der them. Angabe der Messe D-moll zu ergänzen: *a capella*.

„ 381. Wegen Haydn's Autobiographie vergl. Bd. I. S. 75.

Anhang. Stammtafel der Familie Haydn, rechts, untere Rubrik bei A. Kinder der A. M. Fröhlich: Anna Katharina, lies: verm. 5. Juli 1759.

Band II (resp. I., zweiter Halbband):

Seite 4, Anm. 2, Zeile 2 lies: die Abkürzung Band (Bd.) I.

„ 67, Zeile 15—16, lies: (g. 1. 2. 3.)

„ 87, nach Zeile 12 einzuschalten: 1 Sonate für Clavier mit Violinbegl. (g. 4.)

„ 88, Zeile 29, lies: zum ewigen Bunde.[3]

„ 105, Zeile 17, lies: des Herzogs.

„ 140, Anm. 12[a], vergl. Brief Mozart's, 16. Dec. 1780; dito L. Mozart über Esser (O. Jahn, Mozart, I. 326).

„ 169, Zeile 7, lies: Symphonie.

„ 187, Zeile 31, einzuschalten nach — I. Theil: (o. 1—12.)

„ 189, Zeile 1, lies: Nr. 8. 9 10.

„ 205, Zeile 25, lies: *Lieder* (o. 13—24).

„ 206, Zeile 33, einzuschalten nach — $^2/_4$: (o. 25.)

„ 210, Anm. 18. Nr. 1. 2. 3. . . . . . resp. Nr. 13—16, 20—23.

„ 210, Zeile 25: Es war das bekannte D-moll Concert (Köchel 466), das Mozart in Gegenwart des Vaters spielte.

„ 223, Zeile 9, zu streichen: (n. 5.)

„ 234, Zeile 11, Zusatz nach „Abschiedslied": (o. 26.)

„ 250, Zeile 6, Zusatz nach — „Erben": (o. 27.)
Zeile 11, Zusatz nach „Abschiedslied": (o. 26.)

„ 253. Einzuschalten nach — Opern: Marionetten-Theater.

Chronologisch-Thematisches Verzeichniss

der in den Jahren 1766-1790 entstandenen

Tonwerke Joseph Haydn's

nach den folgenden Rubriken:

A. INSTRUMENTAL.
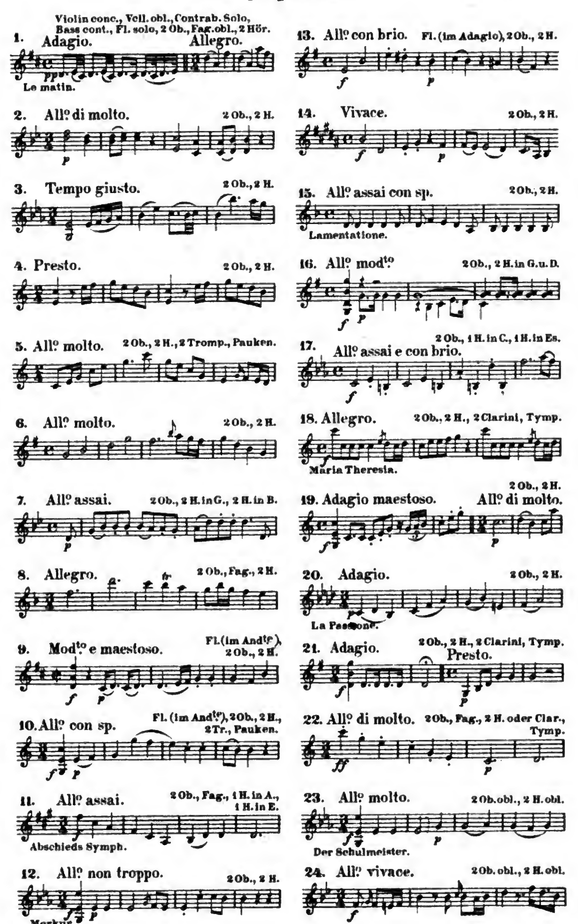
a. Symphonien. — b. Ouverturen. — c. Divertimenti. —
d. Streichquartette. — e. Concerte. — f. Claviersonaten. —
g. Claviersonaten mit Violine. — h. Clavier-Trios. —
i. Clavierconcerte. — k. Kleinere Clavierstücke.
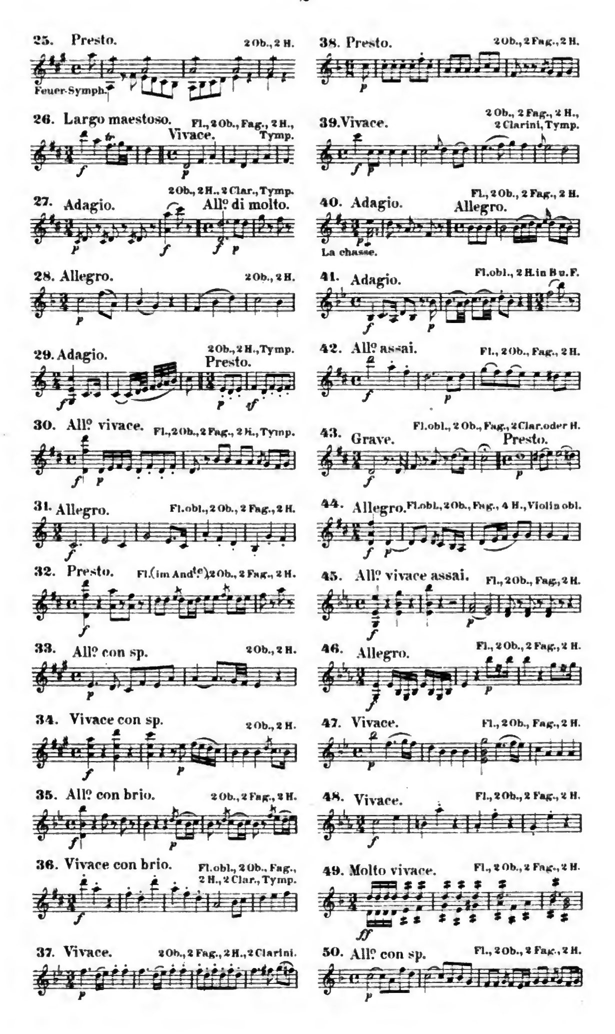
B. VOCAL.
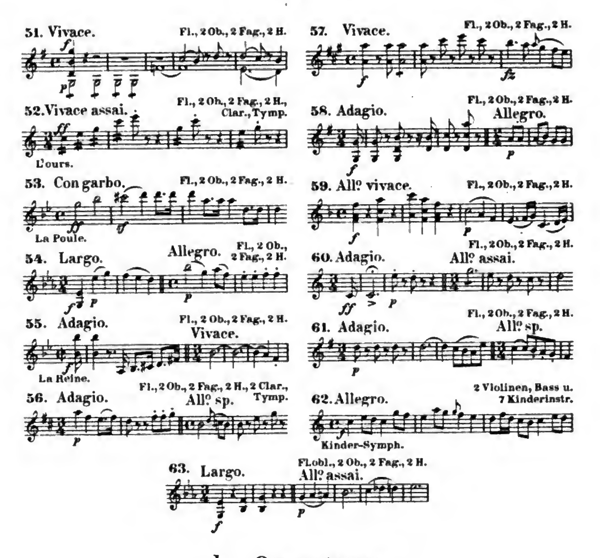
l. Messen. — m. Kleinere Kirchenmusikstücke. —
n. Einstimmige Cantaten, Arien. — o. Lieder und Gesänge.

A. INSTRUMENTAL.
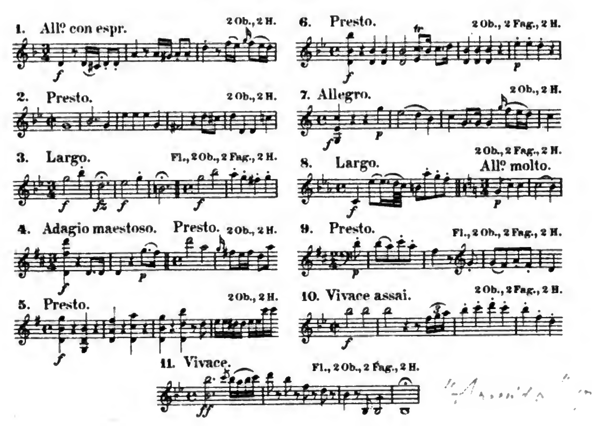
a. Symphonien.
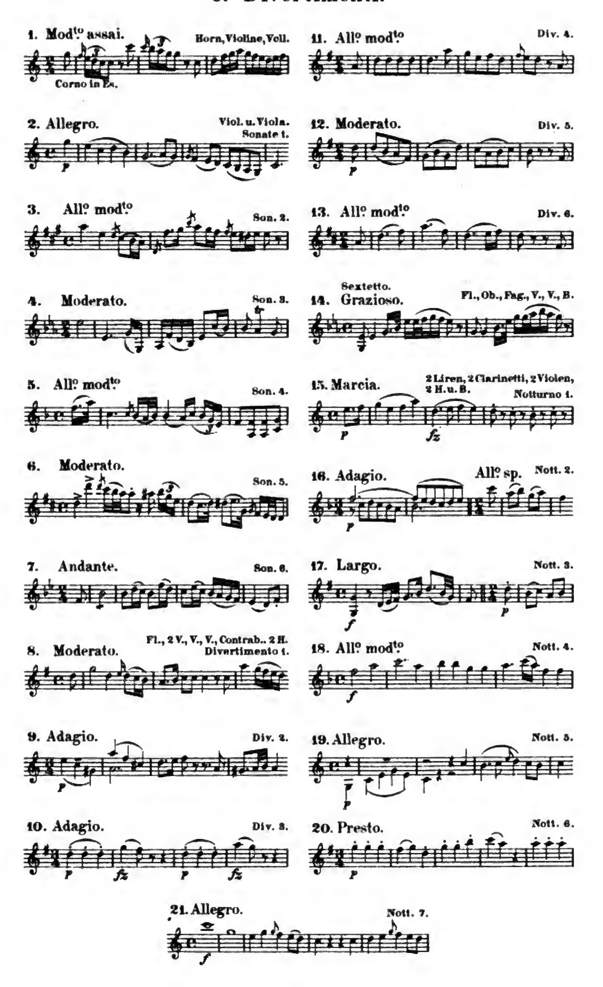



25. Presto.
2 Ob., 2 H.
Feuer-Symph.
26. Largo maestoso.
Fl., 2 Ob., Fag., 2 H., Tymp.
Vivace.
27. Adagio.
2 Ob., 2 H., 2 Clar., Tymp.
All° di molto.
28. Allegro.
2 Ob., 2 H.
29. Adagio.
2 Ob., 2 H., Tymp.
Presto.
30. All° vivace.
Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H., Tymp.
31. Allegro.
Fl. obl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
32. Presto.
Fl. (im And^te) 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
33. All° con sp.
2 Ob., 2 H.
34. Vivace con sp.
2 Ob., 2 H.
35. All° con brio.
2 Ob., 2 Fag., 2 H.
36. Vivace con brio.
Fl. obl., 2 Ob., Fag., 2 H., 2 Clar., Tymp.
37. Vivace.
2 Ob., 2 Fag., 2 H., 2 Clarini.
38. Presto.
2 Ob., 2 Fag., 2 H.
39. Vivace.
2 Ob., 2 Fag., 2 H., 2 Clarini, Tymp.
40. Adagio.
Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
Allegro.
La chasse.
41. Adagio.
Fl. obl., 2 H. in B u. F.
42. All° assai.
Fl., 2 Ob., Fag., 2 H.
43. Grave.
Fl. obl., 2 Ob., Fag., 2 Clar. oder H.
Presto.
44. Allegro.
Fl. obl., 2 Ob., Fag., 4 H., Violino obl.
45. All° vivace assai.
Fl., 2 Ob., Fag., 2 H.
46. Allegro.
Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
47. Vivace.
Fl., 2 Ob., Fag., 2 H.
48. Vivace.
Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
49. Molto vivace.
Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
50. All° con sp.
Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



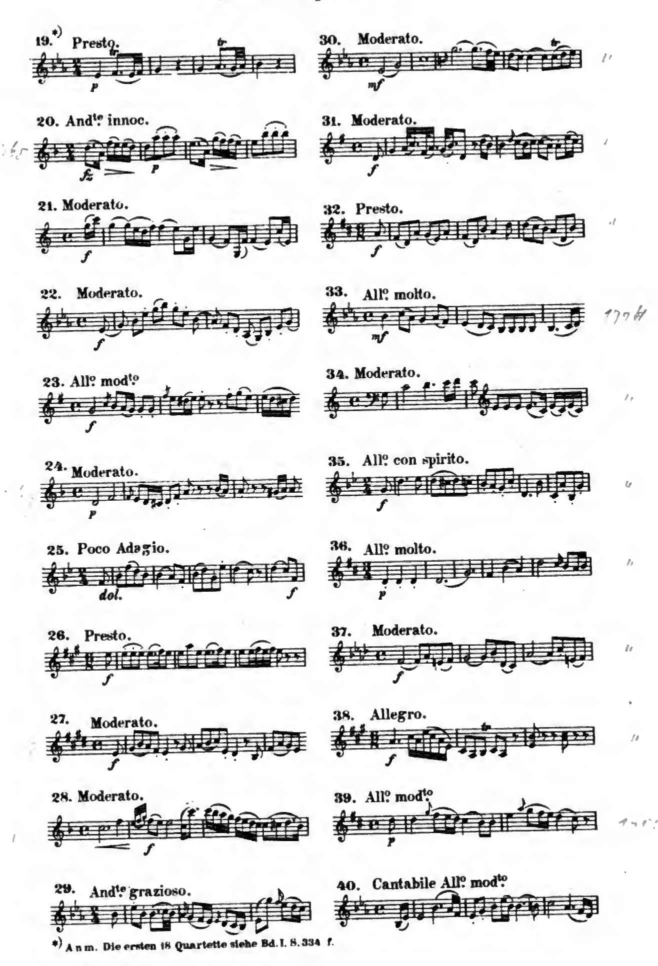
b. Ouverturen.
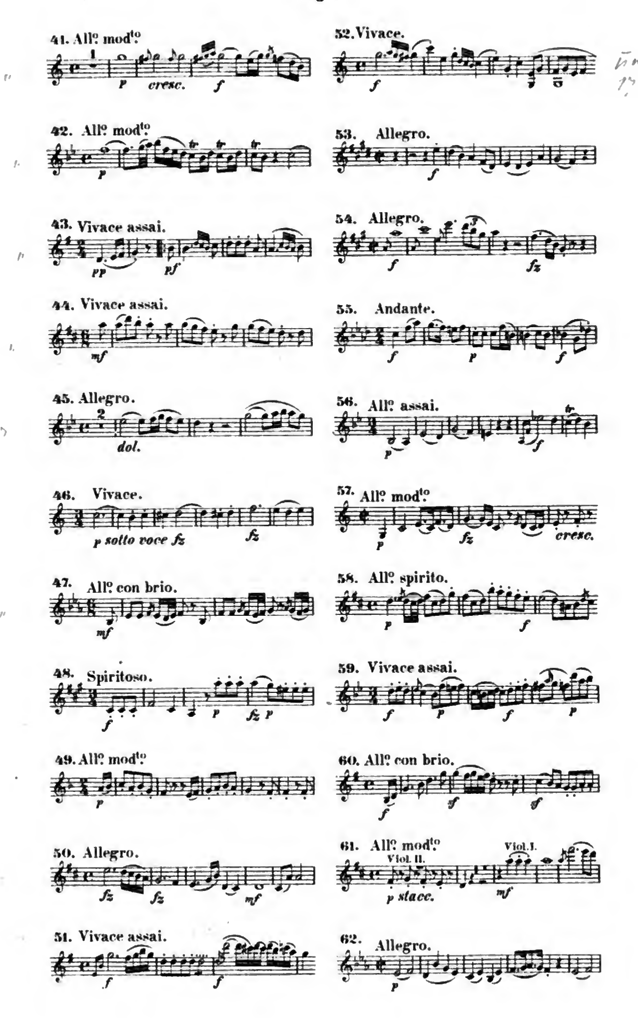


C. Divertimenti.
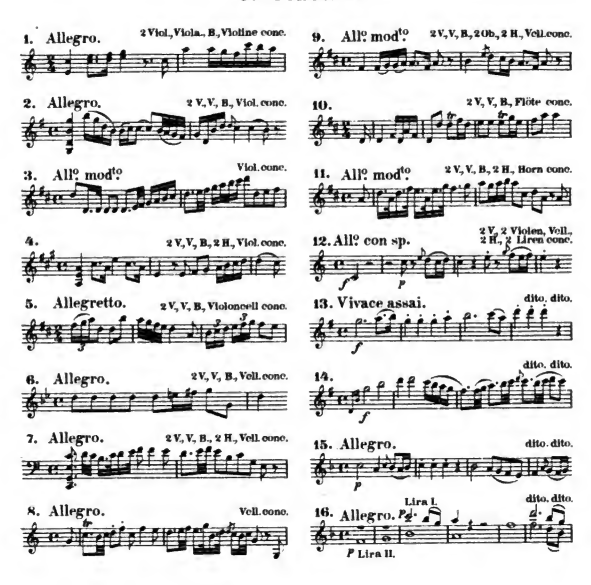


d. Streichquartette.



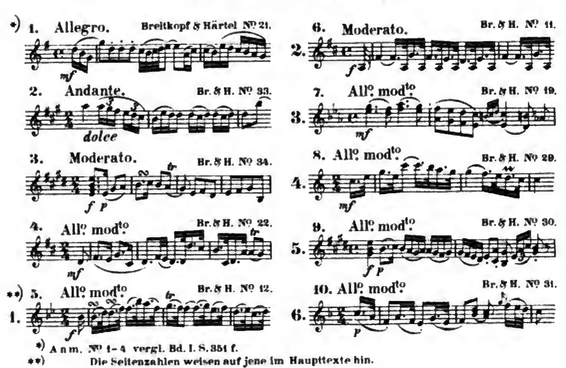
*) Anm. Die ersten 18 Quartette siehe Bd. I. S. 334 f.


41. All° mod^to
52. Vivace.
42. All° mod^to
53. Allegro.
43. Vivace assai.
54. Allegro.
44. Vivace assai.
55. Andante.
45. Allegro.
dol.
56. All° assai.
46. Vivace.
p sotto voce fz
57. All° mod^to
cresc.
47. All° con brio.
58. All° spirito.
48. Spiritoso.
59. Vivace assai.
49. All° mod^to
60. All° con brio.
50. Allegro.
61. All° mod^to
Viol. II.
Viol. I.
p stacc.
51. Vivace assai.
62. Allegro.

e. Concerte.
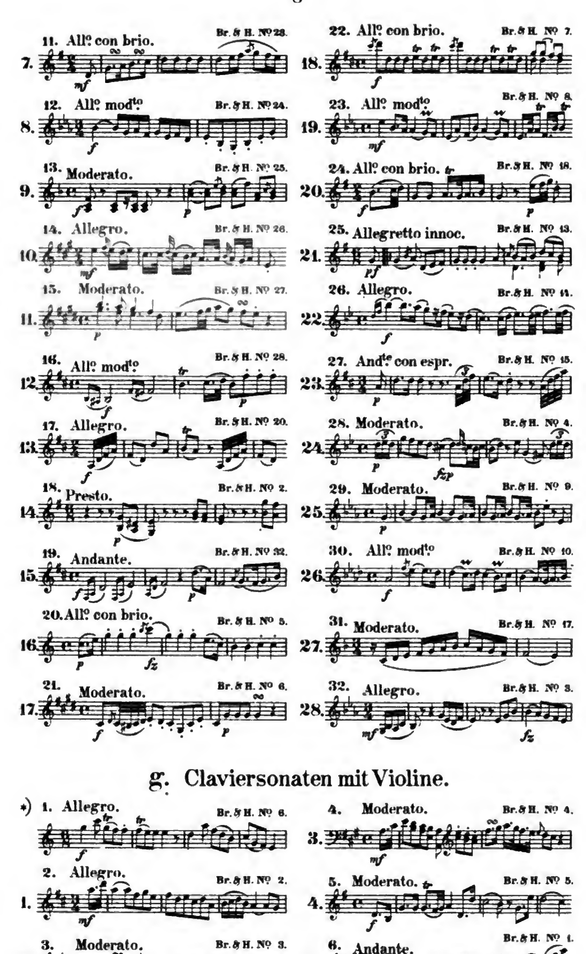


f. Claviersonaten.



*) Anm. N° 1-4 vergl. Bd. I. S. 351 f.

**) Die Seitenzahlen weisen auf jene im Haupttexte hin.



g. Claviersonaten mit Violine.

*) 1. Allegro. Br. & H. N° 6.

2. Allegro. Br. & H. N° 2.
1.

3. Moderato. Br. & H. N° 3.
2.
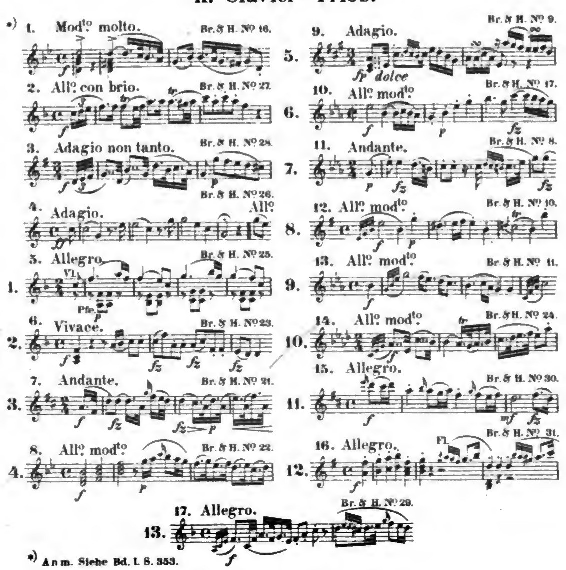
4. Moderato. Br. & H. N° 4.
3.

5. Moderato. Br. & H. N° 5.
4.

6. Andante. Br. & H. N° 1.
5.
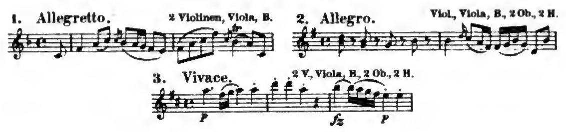
*) Anm. Vergl. Bd. I. S. 321.

h. Clavier-Trio's.
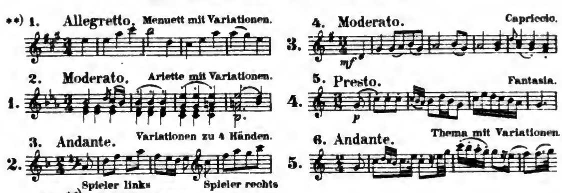


*) Anm. Siehe Bd. I. S. 353.

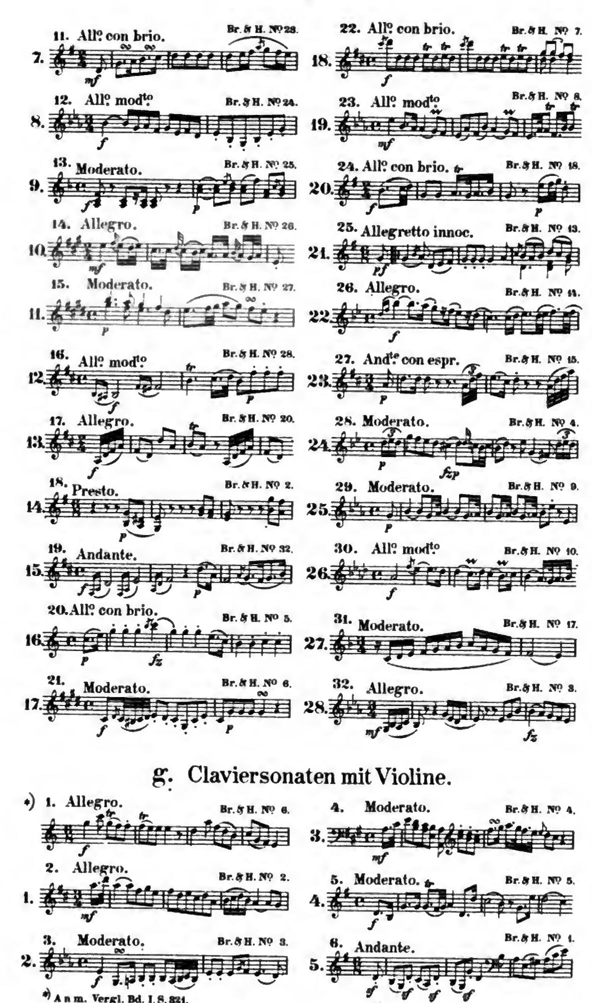
i. Clavierconcerte.



k. Kleinere Clavierstücke.
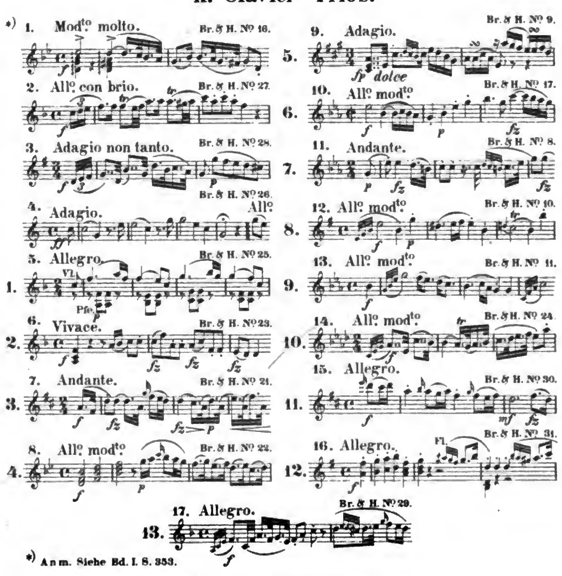


Anm. **) Siehe Bd. I. S. 352.



g. Claviersonaten mit Violine.
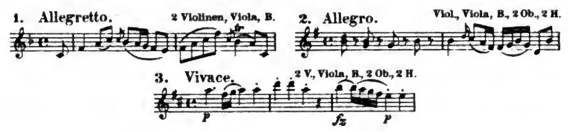
*) Anm. Vergl. Bd. I. S. 821.

h. Clavier-Trio's.
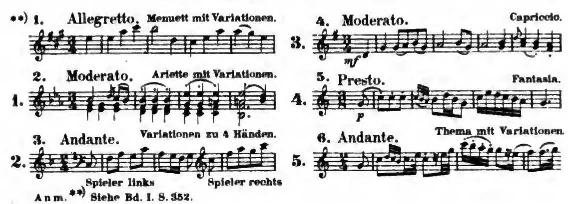


*) Anm. Siehe Bd. I. S. 353.

i. Clavierconcerte.
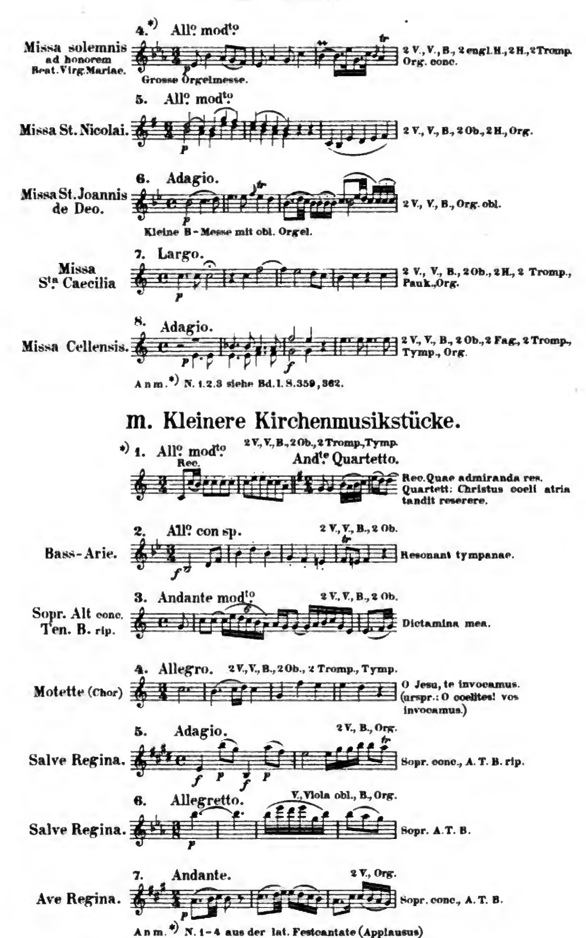


k. Kleinere Clavierstücke.
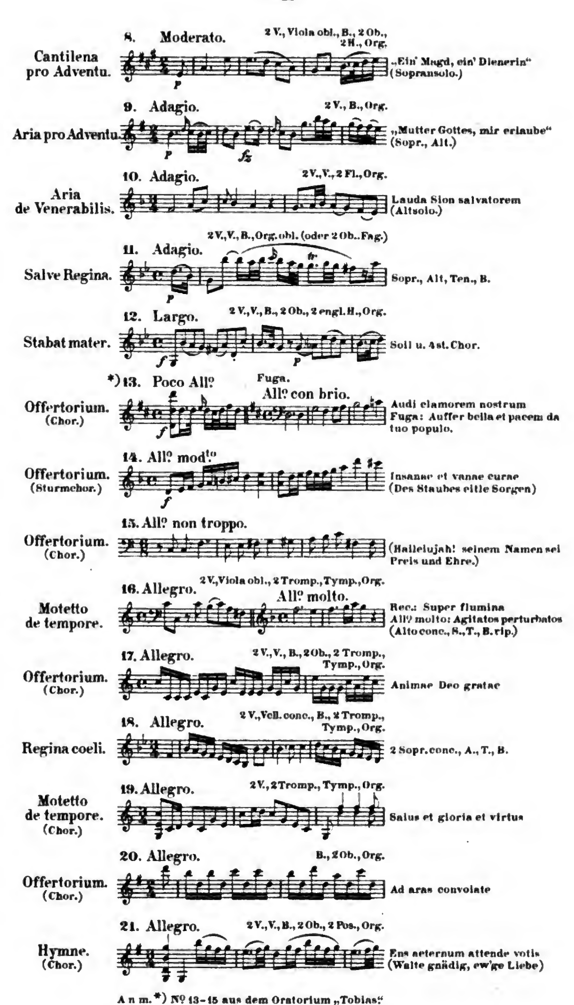


Anm. **) Siehe Bd. I. S. 352.

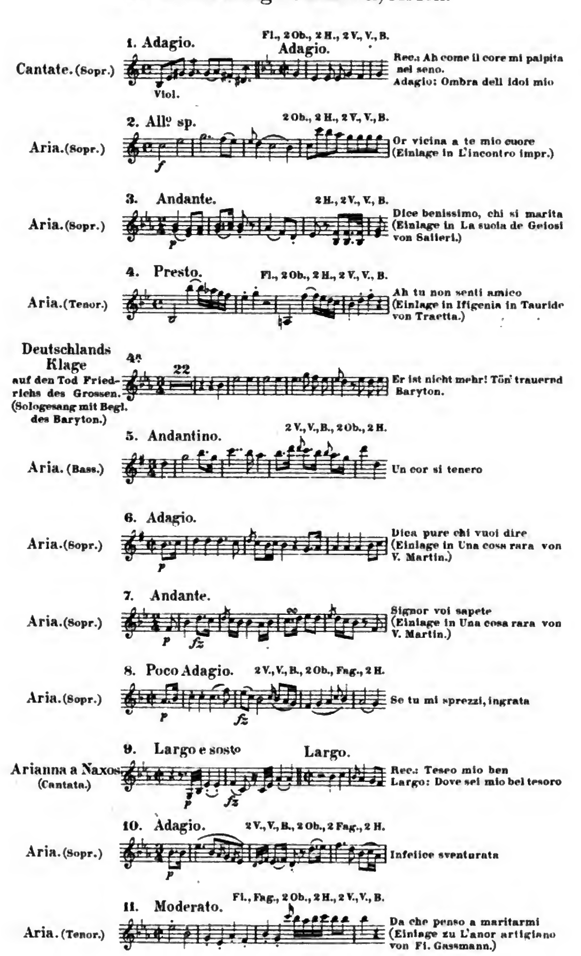
B. VOCAL.

l. Messen.

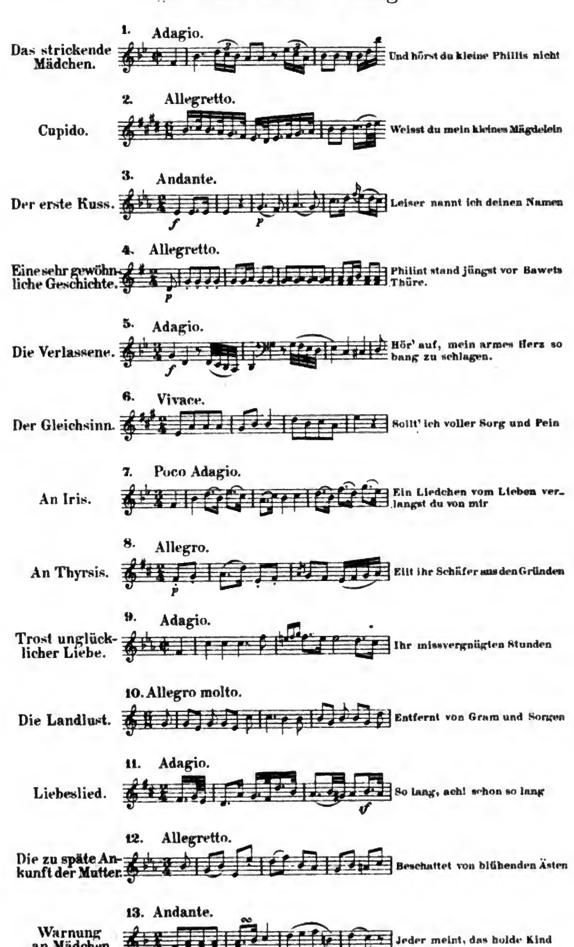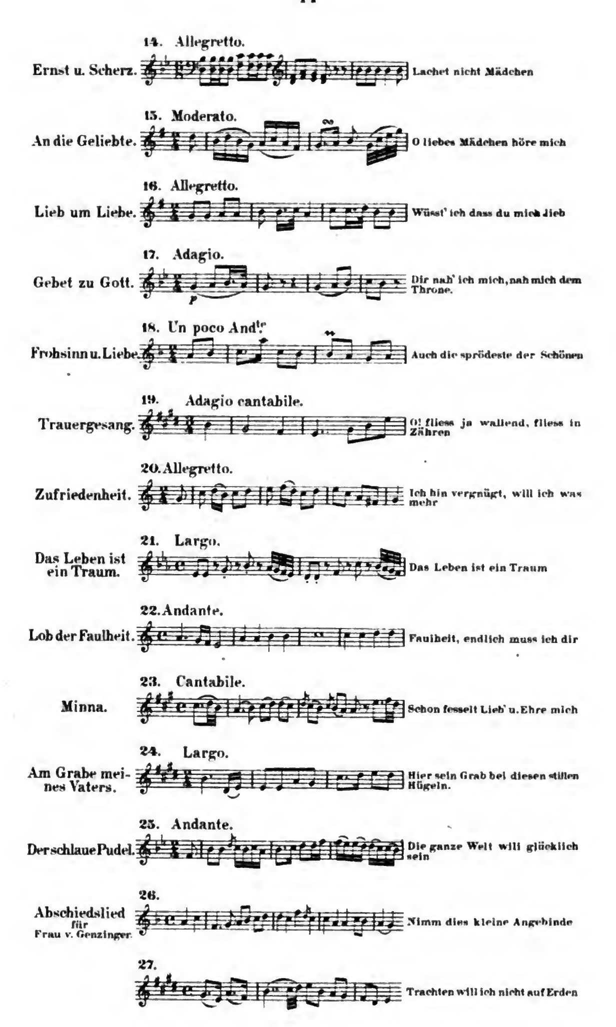



8. Moderato.
2 V., Viola obl., B., 2 Ob., 2 H., Org.
Cantilena pro Adventu.
„Ein' Magd, ein' Dienerin“ (Sopransolo.)
9. Adagio.
2 V., B., Org.
Aria pro Adventu.
„Mutter Gottes, mir erlaube“ (Sopr., Alt.)
10. Adagio.
2 V., V., 2 Fl., Org.
Aria de Venerabilis.
Lauda Sion salvatorem (Altsolo.)
11. Adagio.
2 V., V., B., Org. obl. (oder 2 Ob., Fag.)
Salve Regina.
Sopr., Alt, Ten., B.
12. Largo.
2 V., V., B., 2 Ob., 2 engl. H., Org.
Stabat mater.
Soli u. 4st. Chor.
*) 13. Poco All?
Fuga.
All? con brio.
Offertorium. (Chor.)
Audi clamorem nostrum
Fuga: Auffer bella et pacem da tuo populo.
14. All? mod.to
Offertorium. (Sturmchor.)
Insanae et vanae curae
(Des Staubes eitle Sorgen)
15. All? non troppo.
Offertorium. (Chor.)
(Hallelujah! seinem Namen sei Preis und Ehre.)
16. Allegro.
2 V., Viola obl., 2 Tromp., Tymp., Org.
All? molto.
Motetto de tempore.
Rec.: Super flumina
All? molto: Agitatos perturbatos
(Alto conc., S., T., B. rip.)
17. Allegro.
2 V., V., B., 2 Ob., 2 Tromp., Tymp., Org.
Offertorium. (Chor.)
Animae Deo gratae
18. Allegro.
2 V., Vell. conc., B., 2 Tromp., Tymp., Org.
Regina coeli.
2 Sopr. conc., A., T., B.
19. Allegro.
2 V., 2 Tromp., Tymp., Org.
Motetto de tempore. (Chor.)
Salus et gloria et virtus
20. Allegro.
B., 2 Ob., Org.
Offertorium. (Chor.)
Ad aras convolate
21. Allegro.
2 V., V., B., 2 Ob., 2 Pos., Org.
Hymne. (Chor.)
Ens aeternum attende votis
(Walte gnädig, ew'ge Liebe)
Anm. *) N? 13–15 aus dem Oratorium „Tobias.“

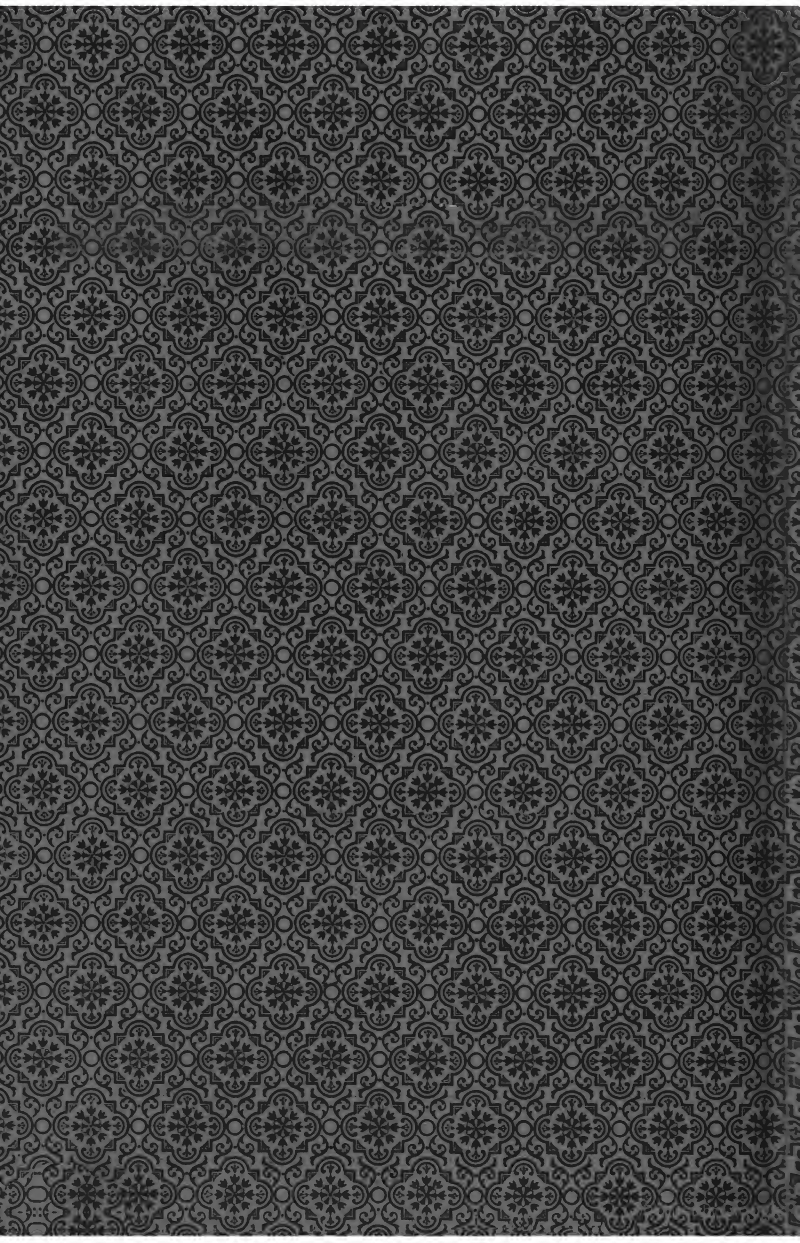
II. Einstimmige Cantaten, Arien.

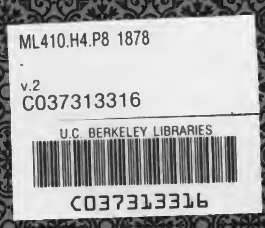


0. Lieder und Gesänge.




14. Allegretto.
Ernst u. Scherz.
Lachet nicht Mädchen
15. Moderato.
An die Geliebte.
O liebes Mädchen höre mich
16. Allegretto.
Lieb um Liebe.
Wüsst' ich dass du mich lieb
17. Adagio.
Gebet zu Gott.
Dir nah' ich mich, nah mich dem Throne.
18. Un poco And.te
Frohsinn u. Liebe.
Auch die sprödeste der Schönen
19. Adagio cantabile.
Trauergesang.
O! fliess ja wallend, fliess in Zähren
20. Allegretto.
Zufriedenheit.
Ich bin vergnügt, will ich was mehr
21. Largo.
Das Leben ist ein Traum.
Das Leben ist ein Traum
22. Andante.
Lob der Faulheit.
Faulheit, endlich muss ich dir
23. Cantabile.
Minna.
Schon fesselt Lieb' u. Ehre mich
24. Largo.
Am Grabe meines Vaters.
Hier sein Grab bei diesen stillen Hügeln.
25. Andante.
Der schlaue Pudel.
Die ganze Welt will glücklich sein
26.
Abschiedslied für Frau v. Genzinger.
Nimm dies kleine Angebinde
27.
Trachten will ich nicht auf Erden





ML410.H4.P8 1878
v.2
C037313316
U.C. BERKELEY LIBRARIES
C037313316



